







298

245



CHRISTIAN WILHELM OPITZ

*Regisseur des Königlich
Sächsischen Hoftheaters
in Dresden.*

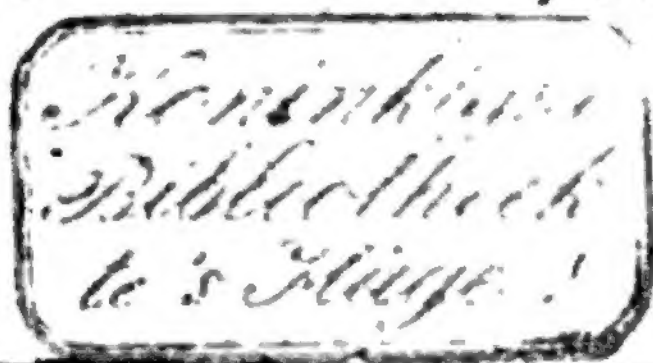
A. W. Iffland's

Theorie der Schauspielkunst

für

ausübende Künstler und Kunstfreunde.

Erstes Bändchen.



Mit elf Kupfern.

Berlin 1815.

Neue Societäts-Verlags-Buchhandlung.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK



0726 3483

A. W. Zffland's
T h e o r i e
der

Schauspielkunst
für ausübende Künstler und Kunstfreunde &c.

Erstes Bändchen.

Berlin, 1815.

V o r r e d e.

Nicht allein den ausübenden dramatischen Künstlern selbst, sondern auch den Freunden der Schauspielkunst im Allgemeinen, übergebe ich hier, in zwei besonderen Bändchen, mehrere einzelne Fragmente, welche der viel zu früh verstorbene Verfasser für seinen Theateralman-

nach mit besonderer Vorliebe und dem ihm eigenen Fleiße bearbeitete. Theils die Kostbarkeit dieses Werkes selbst, theils die damaligen, für Kunst und Literatur überhaupt so ungünstigen Zeiten, ließen dasselbe nur zu wenig bekannt werden, obgleich in der Bibliothek keines Schauspielers fehlen sollte.

Schon früher äußerte der Verfasser mehreremal den Wunsch — auch selbst Kenner von Kunstsinne forderten den Unterzeichneten auf, durch eine weniger kostspielige Art diesen hohen Kunst-

schaff gemeinnütziger zu
machen.

Diesen zu genügen, hielt ich den
jetzigen Zeitpunkt um so schicklicher,
als es zugleich das schönste Denkmal
der Kunst ist, welches der Verfasser,
sich selbst schon bei seinem Leben setzte,
auch sein Verlust in Deutschland so
allgemein und lebhaft sich ausdrückt.

Möge man also bei dieser wohlfeil
besorgten Ausgabe meine Absicht nicht
verkennen, auch ein Unternehmen mit
Nachsicht und Theilnahme befördern,
das den unsterblichen Manen Iff-
land's gewidmet ist! —

In derselben Verlags-Handlung wird
nächstens erscheinen:

A. W. Jffland's Charakteris-
tik, biographisch aus seinem
Künstlerleben dargestellt.

Sie glaubt den Verehrern des Ver-
ewigten dadurch einen sehr angenehmen
Dienst zu erweisen.

Berlin, den 27. Oct. 1814.

D. Chr. Gottfr. Flitner.



1794/95

J. M. 1795

*Offizier als Franz Moor in den Räubern. Act 1. Sc. 1.
Warum magst du mir diese Bürde von Nützlichkeit auf-
legen?*

Erklärung der drei Supper aus den Räubern und drei aus den Hausfreunden.

Es ist im Franz von Moor von Anfang bis zur Mitte der Handlung hin, ein tiefes Sinnen und Brüten über sich, seine Lage, sein Ziel — über die gewaltigen Hindernisse, welche sich ihm in den Weg werfen, zu diesem Ziele zu gelangen, und die Mittel, diese zu überwälzen.

Bis er die Alleinherrschaft errungen hat, liegt auf allen seinen Aeußerungen Bemessenheit, eine Scheue, die ihn nie ganz verläßt, und die selbst in den Augenblicken, wo er sich vergißt, ihm doch noch etwas anzusehen seyn muß. Zu einer lauten pomphaften Diction, zu getragenen schönen Bewegungen, oder auch zu einem anhaltenden kräftigen, wenn schon wilden, Ausdruck in Sprache und Bewegungen kann er vor der Periode seiner Herrschaft nicht gelangen.

Im innigen Groll, daß es so mit ihm steht, daß er aufgehalten ist, jede Bürde und alles, was ihn beengt, schnell abzuwerfen. — Kann es seiner Vorsicht entweichen, ein und das andere mal hoch aufzufahren. Dann bricht aus dem furchtbaren Krater der dicke Rauch hervor und auf einen Moment blickt man herab in die innere Glut.

Aber nur ein Moment kann es seyn; denn wer so das Werk der Finsterniß verhüllen muß, wie er, dem ist die eiserne Haltung, die äußere Ruhe schon so zur Natur geworden, daß, wenn endlich die innere Lohe einmal heraufstreibt, was in ihm vorgeht, dieser Zustand sich von außen nur durch eine kurze konvulsivische Bewegung verräth, von welcher er selbst nichts weiß.

Die Augenblicke, wo er seine Pläne ausspricht, sind mehr ein angstvolles Abwägen der Mittel und ein Auf-
ruf seiner Kräfte, als das Verkünden einer drohenden Gewalt in äußerer Magnifizenz.

Franz kann nicht wie der Schreckensgott einherziehen, die Höhle mit Gebrüll erschüttern und die sichern Bewegungen der Macht aus sich walten lassen.

Der Monolog. — „Ich habe große Rechte mit der Natur zu groffen, und auf meine Ehre, ich will sie geltend machen“ — pflegt mehrentheils im Triumphe bewußter Kraft gesprochen, mit der ganzen Anstrengung innerer Kraft und dem höchsten Aufwande aller äußern Bewegungen gegeben zu werden.

Auf diesem Wege ist allerdings eine Gattung lauten Anthcis der Menge zu erhalten. Diese staunt immer die Kraft an und jede sichtbare Anstrengung, und zwar um so mehr, je gräßlicher sie verkündet.

Alles, was dieser Monolog enthält, hat Franz zu Tausend und Tausendmalen schon gedacht, dringender sagt er es sich nun, da er dem Ziele nahe rückt, aber so nahe ist er demselben noch nicht, daß er hier schon triumphirend einerschreiten könnte.

Ueber seine Häßlichkeit hat er oft gedacht. Nun, da

er seine schreckliche Rechnung sich zum Abschlusse vorlegt, kann er nicht so davor erschrecken, als entdeckte er sie in diesem Augenblicke zum erstenmale.

Die Worte: „Warum mußte sie mir diese Bürde „von Häßlichkeit auflegen. Warum nur mir? Mord und „Tod — warum nur mir? —“ sollen nicht mit dem Tone heulender Wehklage, mit dem hohen rachesuchenden Bewegungen des tragischen Genies gesagt werden.

Mit einer Art gräßlichen Wohlgefallens, hält Franz sich bei dieser Betrachtung auf. Sie scheint das einzige, was seinen Greuelplan, bei seiner Denkart, rechtfertigen kann.

Mit der Häßlichkeit seiner Gestalt — oder mit der widrigen Einwirkung seines Ganzen — bekannt, kann er hier nicht mit einem frischen Schreck davor zurückschauern, noch mit großen Bewegungen ein Gefühl hierüber ausmalen wollen.

Herr Catel hat den Franz in dieser Stelle so gezeichnet. (Tb. 1.) Franz sinnt über sein Schicksal nach. Kein freier Blick sendet eine Klage zum Himmel. Auf Erden, da, wo er sich rächen will, wühlt der Blick sich ein. Die eine ausgespreizte Hand scheint die Bürde von Häßlichkeit mehr zu scheuen, als von sich abzustossen, während die andere krampfhaft geballte Faust, zum Widerstande sich ermannet. Doch ist auch diese nicht kühn vom Leibe hinweggestreckt. Sie wagt es nur, muthig zu scheinen.

Hier soll gerade so viel äußerer Ausdruck herrschen, als der innere Seelenzustand, der keinen Zeugen hat und keinen Zeugen weiß, hervorbringen kann.

Es ist nicht damit gesagt, daß stets dieselbe Änker

Haltung beizubehalten wäre. Diese ist nur als Beispiel von der Gattung genommen, der Augenblick kann eine andere herbeiführen; allein wenn der Character und die Situation richtig aufgefaßt ist, so wird sie nicht über die Grenze hinaus gehen, welche hier angedeutet ist.

Lassen sich die Schauspieler von den Worten — „Mord und Tod!“ zu einer Uebergränzung verleiten: so bedenken sie nicht, daß diese Worte, in dieser Situation, nicht viel mehr gelten können, als jeder andre dumpfe Seufzer.

Sollten viele diese Haltung, die ganze Weise, in welcher Franz nach dieser Angabe sich entwickelt, fast nennen und fortdauernde Zerrungen und Mienenschneiden für ein unerläßliches Erforderniß erklären: so werden Andere die Karikatur verwerfen und Characterdarstellung anerkennen.

Zeichnung des Franz Moor, in der Stelle: — „Wer schleicht da hinter mir?“ (Th. 2.)

Mit Anbeginn des Vierten Akts ist Franz nun völlig Herr geworden. Seine Gremel scheinen ihm nun mehrentheils gelungen. Diese ängstliche Sorge sich und jede Spur seines Willens in allen Kleinigkeiten zu verbergen, hat er jetzt nicht mehr nöthig. In der Zeit, die nun verflossen ist, kann er die Herrschaft, die Niemand ihm bestreitet und ihre äußere Behauptung gewohnt worden seyn. Ein Usurpator wird nicht leicht etwas vernachlässigen, was zur äußern Behauptung eines hohen Ranges gehört. Sind seine Bewegungen aus die-



Gravé par

Monsieur Huet de Breton, del.

Act. IV. Sc. 9.
Wer schleicht hinter mir! —

fem Grunde nun bedeutungsvoller geworden, so können sie auch feiner geworden sein.

Die Sorge, das Gewonnene zu erhalten, kündigt sich in bestimmterer Weise an, als das innere Sehnen, wie das ungerechte Gut gewonnen werden soll.

Selbst die Qual, ob er doch noch von seiner Höhe in den Abgrund gestürzt werden könne, hat in dem Kampfe gegen die Gewitter, die er von Ferne aufsteigen sieht, einen größern Ausdruck, als seine frühere Angst, im Bubenstücke ertappt zu werden. Der Verbrecher, der, um eine große politische Existenz zu erhalten, große Kräfte dafür in Bewegung bringt, kann die Mehrheit täuschen und bethören. Der, welcher, indem er die Hand ausstreckt, ohnmächtig verfällt, ist ein Gegenstand des Eckels.

Im ersteren Falle erscheint uns Franz, als ihm die Ahnung kommt — Karl lebe, lebe neben ihm in seinem Schlosse. Wir verwünschen das Ungeheuer, wir sehnen uns danach, Karl als den Engel der Rache eindringen zu sehen. Wir wollen nicht, daß Franz sich erhalte, aber wir begreifen, daß er in der Nothwendigkeit ist, sich erhalten zu wollen.

Das Bild, was das Gewissen dem Franz aufstellt, bekämpft sein Verstand.

Dieses Bestreben kann keine fleinsiche Außenseite geben.

Die Untersuchung ergründet zur Wirklichkeit, was er anfangs nur für ein Bild seiner Phantasie hätte erkennen mögen. Er setzt seine Hülfsmittel in Gebrauch; Drohung, Bestechung, Mordmord.

Aber bei diesem Allen kann er nicht anders sich bezeichnen, als wie der, welcher um ein Daseyn von solcher Bedeutung ringt.

Sobald es für ihn Gewißheit worden ist, daß Karl von Moor in seinem Schlosse lebt, daß auch der Vater, auf geheimnißvolle Weise erhalten, noch lebt: so ist es nicht mehr Furcht, daß Strafe ihn treffen könne, es ist die Gewißheit, daß die Rache mit allen ihren Schrecken ihn ereilen und zermalmern werde.

Nun wechselt das Zagen des Feigen, die Angst des Gewissens, der Drang zur Lebenserhaltung, zur Rettung vom Hochgerichte im schrecklichen Kampfe.

Hier kann nicht die Rede seyn, ob Franz böshaft aussehn solle, ob er hin und her schielen, den Mund verzerren, in schneidenden Tönen sprechen soll.

Der Zustand der Verzweiflung ist da, und die stürzt immer ihre eigene furchtbare Bahn dahin. Das Schreckliche bezeichnet sich nicht in kleinlichen Bewegungen, die Gewalt reißt alles mit sich und stürmt zum Ziele hin. Die Haltung der Gestalt ist starr — das Gesicht giebt keine einzelne Dentungen mehr. Auf der Stirne ist das ganze Wogen der Seele auf eine Höhe gedrängt, nur die Augen werfen hie und da einzelne Massen aus der innern Gährung hervor — schwere Schritte suchen Entlastung und wenige, aber kühne Bewegungen der Arme zeichnen in das Chaos die großen Unternehmungen, welche die Seelenangst beginnen will.

Als Franz sich von den Geistern seiner Unthaten verfolgt wähnt — gießt das Erstarren sich in sein Blut.

Er bleibt an dem Boden gefesselt. Sein Blick ist



1780. 1801.

Marie-Antoinette, 1793.

*Warum sagten sie mir diese Worte von Ewigkeit auf-
legen?*

nach einer Stelle hin eingewurzelt. Die Sprache ist wankend, und stellt den hilflosen Zustand seiner Seele dar. Der obere Körper wendet sich mit letzter Anstrengung von dem Orte der Gefahr weg und von denen nach dem entgegengesetzten Orte hin ausgestreckten Armen, die unwillkürlich sich irgendwo zur Rettung anklammern mögten, weiß der Verzweifelte nichts.

Diese Bewegung — daß die Füße nicht von der Stelle können, der übrige Körper aber sich aus allen Richtungen von dem Orte der Schrecken hinwegwendet, während das Gesicht noch die Ueberzeugung sucht, die es so gern für Täuschung erklären möchte — ist fast allen Menschen, in solcher Lage, mechanisch eigen.

Die Haltung, welche Herr Catel, für diese Szene gewählt hat, ist die, welche der Sinn für den Character und das augenblickliche Gefühl über die ganze Lage, dem Schauspieler eingegeben und er beibehalten hat.

Franz sieht nicht den Geist des Vaters oder des Bruders — er sieht den Rachegeist, diesen Riesen starrt er an — er ist für diesen Augenblick ein ergriffener Mensch — zu den kleinen Künsten des Hohnlächens und des Angrinzens — leisten seine Nerven den Dienst nicht.

Im letzten Akt, wie Franz von Daniel verlassen wird, der ihm zuruft — „betet!“ sagt er in dem Monologe: „Pöbelweisheit! Pöbelfurcht! Es ist ja noch nicht „ausgemacht, ob das Vergangene wirklich vergangen „ist, oder ein Auge findet oben über den Sternen! — „Wer raunte mir das ein? Rächet denn Jemand dro- „ben über den Sternen? — Nein — ich wills nicht has- „sen! — Ja, ja! — Weh mir.“ ic. ic. (Tb. 3.)

Der Schauspieler hat, wie in der angegebenen Zeichnung, die Worte: — „ich will's nicht haben,“ weggelassen und durch seine ganze Haltung mit dem Worte: — „Nein!“ jene Worte: — „ich will's nicht haben“ ausgedrückt, welches auch der Dichter nachher gebilligt hat.

„Wer raunte mir das ein?“ fragt der unter sich gekehrte Blick. „Rächet denn Jemand“ — hier hebt sich der Blick allmählig gegen den Himmel — „droben über den „Sternen?“ Hier ist die ganze Gestalt zurückgelehnt, er wagt es, in seine Zukunft zu starren. Er erblickt das Weltgericht — seine Qual auf Erden, seine Verdammniß droben — die letzte Kraft ringt gegen seinen Untergang — er wirft sich vor, dem Gerichte Gottes entgegen, stampft die Erde unter seinem Fuß, drohet mit aufgehobener Rechten in den Himmel hinein und mit fürchterlichem Tone ruft er — „Nein!“

Doch ist es keine geballte Faust, die den Himmel herausfordert — es ist eine aufgehobene offene Hand. — Nur der Ballen derselben lehnt frech sich gegen den Himmel, die flache Hand, die ausgebreiteten Finger vermögen es nicht, sich zu dem trotigen Willen zu schließen. So hält er eine Weile, bis ihn die Angst überwältigt, die Brust bricht, er sich zurückzieht, den Arm sinken läßt, den Fuß, der die Erde einstampfen wollte, zurückzieht, und mit zermalmendem Tone, indem er das Gesicht bedeckt, ausruft — „Ja, ja! Wehe mir — — Franz ist schon von der Erde weg, er steht dem Weltgerichte entgegen — unermesslicher Greuel — — ewiges Gericht! zwischen diesen äußersten Enden schwebt seine geängstete Seele. Sie ist bang und lauer

— nur hie und da dringt ein Schrei der Verzweiflung vor!

In diesem Zustande, bei den hohen Bildern, die seine aufgejagte Phantasie herauswirft, kann es nicht möglich sein, daß der, welcher den Franz darstellt, an Mienen oder Articulationen denken wollte, die den Bösewicht bezeichnen sollen.

Hier ist vom Schrecklichen die Rede und das kann nicht kleinlich gegeben werden.

Franz von Moor, der bei Anbeginn der Handlung umher schleicht, sinnet, trachtet, fürchtet, überlistet, ist ein anderer, als der Franz von Moor, der von der Mitte der Handlung an erreicht hat, besitzt, und sich befestigt. Die Schrecken, die zuletzt ihn umgeben, und wie er sie zu empfinden die Fähigkeit hat, beweisen, daß Anlagen zum Außerordentlichen in seiner Seele waren. Indem wir mit Entsetzen uns von ihm wenden, fühlen wir unwillkürlich, daß Seelenvermögen dazu gehöre, selbst diese Greuel in sich zu tragen und zu reifen.

Das Gräßliche ist schon so in ihm gehäuft, daß es ein unnützes Vergehen ist, noch das Ekelhafte hinzufügen zu wollen.

Der furchtbare Bösewicht, der zu seinem Zwecke handelt, ist ein theâtralischer Charakter. Der gemeine, niederträchtige Schurke, der bloß in anderer Freuden grinz, um sie zu vernichten, ohne selbst Zweck damit zu vereinen, ist ein Unding und gehört nicht auf die Bühne.

Waren dem Dichter Stellen entschlüpft, die dahin

verleiten könnten, die Rolle so zu geben, so lasse man sie weg, oder gebe ihnen eine leidenschaftliche Richtung.

Man ehrt damit das tragische Genie des Dichters und die Menschheit.

Der Geheimerath Mantel, in dem Schauspiele: *Die Hausfreunde*, bricht über die Herrlichkeit, welche er seinem Schwiegersohne wünscht, in die Worte aus. — „In seinem Hause sollten die Menschen in Masse „aufwarten, angenommen, weggewiesen werden. Dann „kommen Briefe, Dankfagungen, Thränen. In allen „Häusern wird er genannt, gepriesen — der Geltende, „Einzige, Allmächtige — vivat! So gelangt man zu „einem Namen, zu der Gewalt, der Kraft!“ (Tb. 4.)

Dies ist des Geheimeraths Ernst und volle Ueberzeugung.

Die Ruhe, die feste Beharrlichkeit des Hauptmanns, der nach diesen Dingen nicht trachtet, bringt ihn in den Harnisch. Er möchte ihm sein Ziel so hell, so glanzvoll darstellen, daß endlich des Hauptmanns Gleichmuth aus der Fassung gerathen müßte. Das innere Leben für seine Meinung jagt seine Rede, seinen Athem; der Unmuth, daß seine Bilder nicht entzücken, ein Unmuth, den er doch anfangs noch in halber Friedlichkeit und Eifer für die Sache verbergen will, giebt dem Tone, der nicht in der Stärke des Unmuths hervorquellen darf, etwas Feines, Dünnes — und das — wenn es erlaubt ist, ihn so zu nennen — das Blechartige dieses Tones, begleitet vom Ernst für die Sache, muß das Komische in dieser Situation schaffen, das innige Lachen erregen,



Figure 1. A person in a dark, hooded garment and a light-colored mask, standing in a dark room with a doorway in the background.

Source: [illegible]

was durch Grimassen und erzwungene Tonsfälle nicht zu bewirken ist.

Menschen, die in ihrer Verkehrtheit so ernstlich zu Werke gehen, daß sie kaum noch wissen, wie es ein ehrenvolleres Thun und Sein gebe, die den unbedeutendsten Kleinigkeiten so mühsam nachringen und jagen, daß sie gar nicht mehr fühlen, wie sehr sie dem Spotte sich aussetzen, erhalten nach und nach durch dies beständige Hezen, durch dieses immerwährende Spüren, seltsame Angewohnheiten und Aeußerungen, welche den ruhigen Beobachter allerdings zum Lachen reizen.

Das beständige um sich, vor sich und Seit's Schauen der Augen, die immer hohe Bedeutung geben sollen und doch nicht einen einzigen Gedanken aussprechen — die scharf gezogenen Augenbraunen, die von aller Welt Attention fordern — der hohe Ernst, der sich auf der gefalteten Stirn sammelt, und der doch von jedem nicht erwarteten Ereigniß verscheucht wird, so daß dann die platte Unsicherheit zu lesen ist. — Die Menge von Gesten, die alles demonstriren, alles ausmalen sollen, um mit diesen kleinen Spielwerken das Unzusammenhängende des innern Seelenzustandes zu verbergen — endlich das determinirte dumme Lächeln und Lachen, was den völligen Seelenbanquerout verstecken soll — das sind die Dinge, welche am verkehrten Menschen uns erst Lachen machen, wenn wir uns auch nachher über sie ärgern, oder sie verachten müssen.

Das Lachen hat aber nur dann etwas erfreuliches für den Zuschauer, wenn es ihm abgewonnen worden

ist, ohne daß er seiner Vernunft deshalb Vorwurf machen muß.

Entsteht der komische Effect aus der Wahrheit eines, in der inneren anschaulich gemachten Folge treu gehaltenen Charakters, wobei die Außenseiten ohne Ueberladung richtig aufgefaßt sind, so kann man gewiß sein, daß dieselbe Wirkung — mehr oder minder — jedesmal erreicht wird.

Entsteht der komische Effect aus der Häufung großer Manieren — einem zur Karikaturlarve vermahlten Gesichte — aus den Verzerrungen desselben, aus einer Garderobe-Zusammenstoppung, worin im wirklichen Leben kein Mensch mehr erscheint, so kann das einmal sehr laut lachen machen, aber schwerlich öfterer. Man weiß bald nicht, weshalb man gelacht hat, schämt sich, daß man gemißbraucht worden ist, wendet sich endlich unwillig ab, und das laute Vergnügen, welches bei der ersten Ueberraschung alle vereinte, wird mit jeder Wiederholung mehr und mehr getrübt.

Schade nur, daß dann mehrentheils der Verfasser zuerst verurtheilt wird, weil ihn der entstellt hat, der ihn entweder vernünftig auslegen oder ehrlich wieder geben sollte.

In der hier gezeichneten Stellung hat Herr Catel den Ernst für die Sache, die lächerliche Außenseite und die hochgehende Wichtigkeit vereint.

Die zweite Zeichnung ist aus der Scene, welche der Geheimerath mit seiner Tochter, der Hofrätthin, im vierten Akte hat, genommen.

Ueberzeugt, daß des Hofraths verhaßte Bescheiden-



F. Giesel del.

E. Heuser sc.

Jffland und Mad. Bethmann in demselben Schauspiele.

Act. IV. Sc. 2.

Gehrth: Laß dich scheiden!

heit ihn hindert, seine Tochter auf der Höhe zu sehen, wo er sie glänzen und wirken sehen möchte, ist er mit sich einig geworden, der Tochter die Scheidung zu rathen.

Er kann vermuthen, daß dies nicht so leicht angehen werde, er zwingt sich, seiner Tochter allmählig die Ueberzeugung zu geben, daß das so sein müsse. Als sie das gar nicht bemerken will, sagt er gleichsam wie inspirirt — „laß dich scheiden!“ (Tb. 5.)

Er hat nun schon die alte, schwere Hofkleidung von sich geworfen. Der verlebte Körper gefällt sich in dem leichten Gewande.

Siegreich, daß er des Entschlusses fähig gewesen, die Meinung des Straßenpöbels mit Füßen zu treten, die Form, darin er Jahre lang dem alten Herrn Minister nachgetreten, abzuwerfen und alle Zeichen der heute geltenden Zeit auf einmal anzunehmen, glaubt er sich so jung, wie die Welt, der er sich durch die Kleidungs-
masque zugesellt. Die alten Nerven heben sich elastisch unter dem leichten Frack, die Füße verlassen das Positions-System und treten en matelot einher. Der Kopf, von keinem Haarbeutel erinnert, wendet sich leicht hin und her. Da er eben ein leichtes Hülfsmittelchen unserer Tage anpreisen will — so steht und geberdet er sich auch dazu, wie er dergleichen von dem anerkannt geltenden rouées gesehen hat.

Der Körper giebt sich ein Ansehen von Kraft, indem er ganz auf dem rechten Beine ruht, das linke Bein hält spielend ein soutien hinter dem rechten Beine. Die linke Hand ist mit dem runden Hute in die linke

Seite gestemmt, vermehrt die Last des rechten Fußes, indem sie üppig die Körperlaster noch mehr auf ihn hin zu drängen scheint. Die rechte Hand — wie die ganze Gestalt an nichts hängt, gleitet von der Brust herab, die leere inwendige Seite ist herausgekehrt, die Finger, die alles längst fahren gelassen haben, nichts knüpfen, noch halten, sprechen schon pantomimisch seine folgende Rede — „Was ist denn? Es klingt sonderbar — aber es ist „Klug.“

Dazu steht das Gesicht so albern, feck und so herzlos dabel, setzt in die Welt hinein — als früge es das ganze Corps der ausgelebten Weltmenschen. — „Denken die Klugen nicht alle so!

Boshast ist und denkt der Geheimerath nicht, als er das sagt. Was er hier sagt, führt, wie er meint, zum Besten. Man könnte behaupten, daß ihm in dem Augenblicke die letzte Annäherung an das, was in Familien Haus : Glück genannt wird, leise incommodire. Er nimmt sich dieserhalb etwas zusammen, die dreiste, etwas gekniffene Stirn trost es von sich weg, was die Züge um den Mund verlächen.

Die Tochter ist bei ihrer Geburt für ihn nicht mehr gewesen, als ein Ereigniß in der Menage. Wie sie aufwuchs und eine schöne Bildung versprach, ward sie ein Besizthum, der vernünftig und vortheilhaft behandelt werden mußte. Da ihre Seelenkräfte sich entwickelt hatten, da sie Aufsehen machte, einem Bruder des Ministers gefiel, ward sie dem Besizer ein Gut, das bei der großen Knickung auf das höchste sich



CONRAD ECKHOF.

verinteressiren sollte. Alles, was er zu diesem Ende thun kann, achtet er für Pflicht des vernünftigen Mannes.

Auf diesem Wege geht er getrost fort, und da sein Herz nach und nach verküchert ist, würde er es kaum begreifen, wenn man ihn belehren wollten, daß er die Vaterwürde herabsetze, daß er herylos handele und seine Tochter ins Elend stürze.

Für seine Tochter giebt es nur ein Unglück, so viel er begreift, wenn sie nicht alles vor der Welt gält, was sie gelten kann.

Endlich ist alles für den Geheimerath verloren, da der Feldzeugmeister es keinen Heel hat, daß sein Treiben und Thun ihm verächtlich erscheint.

In Verzweiflung dämmert ihm plötzlich noch ein Ausweg. „Der Vorleser des Feldzeugmeisters vermag „alles über ihn — dem schenke ich meine Bibliothek und „Geld — so viel er will, wenn ich etwas werde. Ich „gehe hier durch den Garten, bei dem Feldzeugmeister „am Stalle die Nebentreppe hinauf. Und wollen sie „mich nichts werden lassen — so müssen sie mich was „heissen lassen.“ (Tb. 6.)

Das Schicksal hat ihn aufs Aeußerste gebracht, er vergißt, daß zu seiner Seite noch Jemand ist, rennt in eine Ecke, faßt mit beiden Händen die beklemmte hoffnungslose Brust, steht gen Himmel — und mit dem Ernst eines Gebetes. flehet er das politische Fatum an, ihn etwas heissen zu lassen, wenn er nichts werden soll. Es ist ein Gebet um Schein.

Daß es Menschen giebt, die bloß nach den äußern Zeichen des Werthes streben, ist wohl keine Frage. Daß

sie mit aller Gluth und Wuth der Leidenschaft darnach streben — ist gewiß.

Man lacht anfangs über diese Erscheinung auf der Bühne, bedauert einen solchen Menschen, seine Leere erregt Widerwillen und endlich Verachtung.

Man hat die Forderung gemacht, daß man nicht über einen solchen Character lachen dürfe, der Schauspieler beschönige durch komisches Spiel einen verächtlichen Character und mache seinen Werth als Darsteller, auf Kosten des Characters gelten um der Moralität.

Der Geheimrath ist ein flacher Mensch, der ohne inneren Gehalt, mit Weltmanieren etlichen geselligen Eigenschaften, Geschwätz, Dienstfertigkeit und Dreistigkeit sich einen Platz in der repräsentirenden Welt errungen hat. Er hat nicht Verstand genug zu fassen, daß er nicht höher hinauf kann und will sich die Möglichkeit nicht versagen, da er sieht, daß es anderen, die vielleicht den letzten Schritt glücklicher, oder leiser gethan haben, gelungen ist.

Die Außenseiten eines solchen Mannes sind niemals ungefällig. Im Gegentheil wählen sie oft absichtlich einen runden Ton, der an das Komische gränzt, weil dieser am leichtesten Entrée verschafft und man sich dabei nicht compromittiren kann.

Ein solches Wesen gehört also zu der Wahrheit des Characters, abgerechnet, daß man bei jeder Darstellung, so viel es geschehen kann, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, die gefälligere Form wählen soll.

Wenn nur der Zuschauer bei dem Lächeln, was ihm die Innigkeit der Narrheit abgewinnt, nicht das Kläglichkeits des Thoren bemerkt, der neben jedem ehrlichen Manne so fruchtlos tagwerkelt, wenn es ihm nicht auf's Herz fällt, daß solche Armseligkeiten gar keinen beruhigenden Augenblick gewähren und das Glück der Familien zerstören; so ist das ein Fehler des Zuschauers, der geneigt ist am Jargon sich länger aufzuhalten, als er sollte. Ein Schauspieler, der in diesen und ähnlichen Rollen darauf ausgehen wollte, in Ton und Gebärden dem Zuschauer so bald als möglich zu verkünden — „merkt auf, mir ist nicht zu trauen, ich bin ein gefährlicher Mann, versehet euch nicht an mir, ich habe nichts gutes im Sinne!“ — der würde Langeweile erregen, Widerwillen und zuletzt die Frage des Unmuths — wer kann sich von solchem Tölpel irre leiten lassen.

Außerdem hat der Verfasser einen der Menschen aufstellen wollen, welche durch Albernheit mehr Schaden thun, als Bösewichter.

Jedermann läßt sie für unschädlich frei passiren, weil sie nicht die Absicht haben, — geradezu Schaden zu wollen.

Sie sind ansteckende Kranke, die ohne Warnungszeichen umher gehen.

Man sagt — „aber das sind ja nur Nüancen von Charakteren, nicht Character.“

Ganz recht. Bildung und Geseze haben unvermerkt die scharfen Charakterlinien verlöscht und nur die Nüancen sind geblieben.

Deßhalb ist es nicht unverdientlich zu achten, wenn die Verfasser der Schauspiele auf diese aufmerksam machen.

Vom Mißwillen an dieser Unstätigkeit, gelangen wir wohl einst wieder zum Charakter.





*Mad. Flock als Phoebe in dem Trauerspiele Wallenstein Tod.
Act. IV. Sc. 6.*

Mein erst Kuppheiter war der Himmel's Glück.



*Mad. Bethmann als Phädra in dem Trauerspieler
gleicher Namens. Act. III. Sc. 2.*

„Räche dich, Göttin! Räche mich! Er liebt!“



*Martin Luther in dem Ritterschmuck.
Quelle: Die Wille der Kraft.*



CONRAD ECKHOF.

I.

U e b e r E t h o f.

Conrad Ethof ward den 12. August 1720 zu Hamburg geboren. Dieser große Künstler ist nun schon Acht und Zwanzig Jahre todt; aber der Eindruck, den er zurückgelassen, ist allgemein und so bleibend, daß an den Orten, wo er gelebt hat, nur sein Name genannt zu werden bedarf, um der lebhaftesten Erwiederungen zu seinem Lobe gewiß zu seyn.

Weniger bekannt ist es, unter welchen großen Schwierigkeiten und Hindernissen er

die Höhe errungen hat, von wo herab er wirkte, und wie Vieles von dem, was jetzt die deutsche Schauspielkunst erreicht hat, eine unmittelbare Folge seines Strebens, oder doch davon veranlaßt ist.

Dieses deutlich zu machen, eine bestimmtere Auseinandersetzung von dem zu geben, worin Eckhofs Größe als ausübender Künstler bestand, ist der Zweck dieser Worte, die seinem Gedächtniß gewidmet sind.

War sein Vater, wie man sagt, Stadtsoldat zu Hamburg, so würde es um so wichtiger seyn, wenn man erforschen könnte, wie der Hang zur Kunst überhaupt, der Entschluß Schauspieler zu werden, in ihm entstanden, und vollendet ist.

Im Norden hat man zu allen Zeiten den Wissenschaften große Ehrfurcht bewiesen. Nicht so freundlich hat man sich den Künsten zuge-

wendet. Die Schauspielkunst aber galt in den Zeiten von 1740, wo Cæhof am 15. Jenner zu Lüneburg bei dem Schönemannschen Theater die Bühne zuerst betrat, für ein mehr als leichtfertiges Wesen. Man hielt es für zweifelhaft, ob die, welche damit sich befaßten, der Seeligkeit theilhaftig werden könnten.

Hat man etwa für Französische und Italienische Hofschauspieler einen Abort im Himmel nachgegeben, wo sie unbemerkt anschauen könnten: so hat man diese Ausnahme ihnen als Hofdiener zugelassen. Eine Eigenschaft, wozu der Mangel an Bildung und der schwerfällige unterthänige Scherz der Eingebornen, diese damals und lange nachher noch, nicht hingelangen ließ.

Cæhof muß die Flamme des Kunsttalents im Busen getragen haben. Nur ein feuriger, energischer Mann konnte die Bedenklich-

keiten überwältigen, die seiner Neigung entgegen standen.

Es ist von ihm bekannt, daß er bei aller Lebhaftigkeit des Geistes, durch die Form damaliger Erziehung geregelt, Herrschaft über Ungestüm üben konnte.

Ehrgeiz hielt ihn auf der Bahn seiner Sittlichkeit. Er hatte Religion und besuchte die Kirchen eben sowohl aus einem Bedürfnisse seiner Empfindungen, als wegen der Sitte der damaligen Zeit. Manche Schranken der Weltverhältnisse, über deren wahren Werth er richtig empfand, und sich gelegentlich äußerte, hielt er in Ehren, weil er den Geist der Ordnung über alles achtete.

Daß er bei diesem Bestande seines Inneren über den Ideengang seiner Zeitgenossen, sich wegsetzte, dem Rufe der Kunstliebe folgte und Schauspieler ward; das spricht für sein

Genie, für seine Entschlossenheit, für die Bildung, welche er sich zu verschaffen gewußt hat.

Kurz vor Ausführung dieses Entschlusses soll er bei einem Rechtsgelehrten zu Hamburg Schreiber gewesen seyn.

Kenntnisse und Schulbildung, welche er nachher bewiesen, mag er um jene Zeit schon gehabt haben. Es ist zu vermuthen, daß besonders in Hamburg, wo so Viele dieses großen Künstlers noch mit dem Enthusiasmus gedenken, den die Erinnerung an das Jugendleben bei allen wackeren Menschen hervorbringt — daß dorten Mehrere, durch Zusammentragen, über Eckhofs frühere Bildung so viel sagen könnten, daß dadurch diese Lücke in seinem Leben ausgefüllt erschiene.

Dies ist zu wünschen, weil Eckhof der Erste ist, welcher der deutschen Schauspielkunst Be-

merkung, Werth, Ansehen und Nahmen erworben hat. Haben andere eben dahin gestrebt, war ein Theil des Grundes, worauf nachher gebauet ist, schon zugefahren; so haben doch sein Betragen, seine glänzenden Eigenschaften, seine Ausdauer, die ganze Weise seiner Führung, zuerst erreicht, was vor ihm nicht erreicht war: Aufmerksamkeit der Großen auf vaterländische Kunst, Glauben daran und den Sinn dafür zu handeln. Nur das Genie und die Bildung erreichen Dinge von der Bedeutung, fügen sich planmäßig in Begebenheiten, die sie zu andern Zeiten sich anzueignen verstehen.

Es ist wohl einst gesagt und hie und da nachgesprochen worden, Edhof sei Naturalist gewesen, ein Mann ohne Bildung, allerdings ein fürtrefflicher Redner, aber außerdem ein Pedant.

Seitdem jene Worte gesprochen, sind ganze Länder und Menschen nach höherer Bedeutung bestritten, der Vernichtung zugeworfen worden, aus dem Sinne gekommen und verloschen. So könnte es ein unnützes Unternehmen scheinen, über das Recht oder Unrecht, das dem Gedächtnisse eines Künstlers widerfährt, jetzt einige Worte zu reden, die der Sturm der Tagesbegebenheiten in seinen Wirbeln mit sich dahin reißt. Aber die Zeit wird auch wieder kommen, wo der ruhige Sinn sich umschaut, zurückblickt und würdigt was vordem gewesen ist; dann finde der Forscher diesen Merkstei, um weiter der Spur nachzugehen bis zur Quelle, wo mit Eckhof das Nicht-Gemeine, das Kostliche unbemerkt hervorgegangen ist. Wird gesagt —

„Eckhof war Naturalist“

oder wie es eigentlich lauten soll.

„Erfhof war nur Naturalist“

so soll damit erklärt werden:

„Er that alles, was er leistete, nur so
„von selbst, ohne es zu wollen und zu wis-
„sen. Er dachte über kein Warum nach,
„gab die Dinge so wie sein leicht aufgereg-
„tes Gefühl, sie aus ihm hervorgehen hieß.“

Angenommen, es wäre so mit ihm gewesen:
so wäre auch das wahrlich nichts Geringses,
sondern etwas ganz Vorzügliches gewesen.

Die Versammlung der Zuhörer kann ein-
mal, sie kann etlichemale von der Kraft und
Schönheit eines Sprachorgans, es wirke mit
Willen und Sinn oder auch zur Unzeit, ver-
griffen und so hingerissen werden, daß ihre
eigenen aufgeregten Gefühle dem Darsteller zu
Hülfe kommen, ihn ergänzen. — Ist diese Täu-
schung etlichemale möglich: so ist sie es, doch
nicht immer. Der Verstand behauptet seine

Rechte, und das überraschte Gefühl kann nicht mehr vortwalten, wenn nicht die Ueberzeugung zustimmt.

•Eckhof hat auf die Menschen stets in gleichem Maaße gewirkt. Die Erregbarkeit seines Gefühls war daher so überschwänglich zu seinem Gebot, als man sie nur wenig findet; und war dann wohl ein eigenes Genie; oder sie ging zwar ohne ängstlich abgemessenes Studium, doch mit einer Gattung Bewußtsein, im Geleit seiner Kenntnisse, Beobachtung des Menschen, eines richtigen zarten Geschmacks, kühn und doch sicher, wie der Nachtwandler die gefährlichen Steige betritt.

Dieses Gleichniß vom Nachtwandler angewandt auf die zarte Spur, wo bei dem Schauspieler Natur und Kunst sich vereinen, um von Allen gesehen, doch unbewußt daß es Zuseher giebt, die Wahrheit in Fülle und

Schönheit darzustellen, gehört Schiller an, und es erschöpft wohl alles, was über diesen hohen Verein gesagt werden kann.

Soll Echhof als vortrefflicher Redner gelten; so kann man ihm Kenntniß und Bildung nicht abspreiben wollen. Denn ein wirklich vortrefflicher Redner ist von dem guten Declamator zu unterscheiden. Der wahre Redner muß das Herz kennen, des Augenblickes Meister sein, um das Gewicht verstärken oder schwinden lassen zu können, wie der Lebenspuls, der durch die Versammlung athmet, es gebeut. Das Organ und die Sachkenntniß des Declamators, wenn er das Verdienst hat, im sicheren Besiße von Tonfügungen zu sein, die sich nicht widersprechen; kann den Sinnen wohlgefällig sein und angenehme Wirkung hervorbringen.

Auf der Linie wohlkautender Cadencirung

begeht er mit nichts ein Wagestück, überwältigt aber auch nichts.

Dem Redner — sind die Phrasen kaum Hilfsmittel. Die Bilder werden ihm ein lästiger Schmuck, wenn er sie nicht zu lebendigen Gestalten umschaffen kann. Der Redner muß selbst überzeugt sein, auf seinem Angesicht muß die Gedankenfolge vor dem Hörer entstehen, sein lebendiger Athem muß den Geist der Sache der Ueberzeugung des Hörers wohlgefällig machen, er muß ihn erobern, ohne ihn bestürmt zu haben.

Ein Redner dieser Art war Cæsar, und das konnte er nicht ohne Genie, ohne Bildung und Feinheitsinn.

Allerdings ward diese Redegewalt von einem Organe emporgetragen, was an donnernder Macht, Zartheit und Wohlklang seines

Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat.

Der Kapellmeister Schweizer hat oft erklärt, daß die Gewalt und Harmonie dieses Organs ihn wechselsweise in Erstaunen und Entzücken versetze.

Dieses mächtige Organ hat sich indeß nicht Spielwerke des Wohlflanges oder der Zierlichkeit gestattet, sondern ist mit einfacher Gewalt zum Ziele gedrungen und hat das Hohe, das Wunderbare durch das Gesicht vollendet, das den Gang der gebildeten Seele darstellte.

Sollte Edhof bloß zum Declamator herabgestellt werden: so konnte diese beschränkte Eigenschaft ihn doch nicht dahin erheben, feine komische Characterrollen mit Laune und gefälliger Wahrheit zu geben, wie er gethan hat. Einige Verse, dramatische Bearbeitungen, Reden, welche er ausgearbeitet hat und

andere, welche er zur Stelle leisten mußte, so wie mehrere Erklärungen, die er über dramatische Charactere gegeben hat, beweisen seine Bildung, seine Kenntniß, seine feine Berührung schwieriger Gegenstände.

Der Vorwurf der Pedanterie trifft wohl nur das Innere seiner Directions-Geschäftsführung, der ausübende Künstler mußte nichts — oder nur so viel davon, als von der beschwerlichen Directions-Führung — in leisen Streifungen — hie und da, aber wohl vorzüglich nur in den letzten Jahren — auf den Künstler übergang.

In seiner Directions-Führung, war damals gerade so viel Ernst, Form, Steifheit und Umwandelbarkeit nöthig, als man jetzt davon vielleicht zu wenig für das Beste des Ganzen zu gebrauchen pflegt.

Hatten die damaligen Schauspieler —

etliche Meteore ausgenommen — im Ganzen weniger Erudition als die meisten jetzigen: so hatten sie durchaus mehr Bestimmtheit, mehr Fügung zum vereinten Zwecke. Sie hatten, sei es aus Innungsbegriff, mehr Sinn für den Ruf der Bühne, der sie sich zuzählten. Die Förmlichkeit zwang sie zur Unterordnung und Verbannung der Willkühr. Waren Sie im Aufwuchs von Eigenthümlichkeit durch eisernen Ernst oft gehemmt: so waren sie in gleicher Leistung geregelter und Vernachlässigung galt für das, was sie ist, ein Laster. Den Schild des Humors durften sie eben nicht aushängen, aber zur Schuldigkeit hielt die unwandelbare Form sie an.

Diese Form, wo freilich vom Meister, Altgesellen, Gesellen, Burschen — von der Bunft und Lade manches sehr deutlich vorkam; diese Form war aus Ueberzeugung und Nothwen-

digkeit gewählt und beibehalten. Es ist begreiflich, wenn mit Zunahme von Jahren, Sorgen und Kränklichkeit, jene ernste Weise in Härten ausartete, Widerwilligkeiten erregte, Auflehnungen und Mißwillen der jüngern Glieder, die dafür, daß sie ihren frohen Muth beugen mußten, in Lächeln und Lachen Ersatz suchten.

Die Darstellungen, worin dieser Künstler am meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter, und fein komische Characteres. Im Fache der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig; doch ließ seine fast kleine Gestalt bei dem Anfang solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ.

In den Jahren 1767 bis 1769 gab er noch

den Tellheim in Minna von Barnhelm, den Mellefont in Miß Sara Sampson. Jahre und Gestalt konnten diesen Rollen damals nicht mehr entsprechen. Aber wie leicht vergaß man es über die Treue, Lebendigkeit, Bestimmtheit und Feinheit, womit er gerade in diesen Rollen als Seelen-Maler sich befreundete.

Männer, welche Kunst und Künstler zu würdigen und zu empfinden wußten, haben Zwölf Jahre nachher, als ein Künstler von Verdienst in passendem Alter den Tellheim gab — der Vorstellung, wie Eckhof sie gegeben hatte, mit Entzücken gedacht, und erklärt, das neuere Gemälde könne neben dem älteren nicht bestehen.

Der Hausvater von Diderot, der Schwer-
müthige von Greßet, der Vater im Galeeren-
sklaven, Orosman, Codrus, der alte Barnes

vell, Richard der dritte, Odoardo — waren im Tragischen die Triumphe seiner frühern Zeit.

Der Advokat Patelin, der Bauer mit der Erbschaft, der taube Apotheker, waren die Rollen, welche er im Lustspiel gern gab, und die man mit besonderm Vergnügen von ihm sah.

Die Zeit, wo Eckhof als ausübender Künstler in voller Kraft da stand, und um jeden Preis ringen konnte, endet mit dem Jahre 1774. Damals hatte er Vier und Drenßig Jahre lang, in täglicher Anstrengung, für die Erhaltung der Bühne, wo er lebte, Meisterwerke geleistet. Er hatte viel Leid und wenig Lust getragen, war von mühsam errungenen Hoffnungen zu herben Entsagungen und endlich zum Zweifel an jedem Erfolg geworfen.

So lange hatte er neben einer blödsinnig

gen Frau gelebt, deren Vasten er liebevoll trug. Ermüdende Reisen und Sorgen für die Bedürfnisse des Ganzen hatte er empfindlich gefühlt. Milde und rasch gab er, wo seine Hülfe nöthig war. Sein Vermögen bestand in seinem Herzen und seinem Genie. Für sein Alter war noch kein Lichtblick gewonnen.

Da berief die edelsinnige Herzogin: Regentin Amalie von Weimar — die hochherzige Beschützerin der Künste! — Edfhof und seine Bühne in ihre Residenz.

Bald vertilgte die Flamme, mit dem Palaste dieses Hofes, auch das schöne Gebäude von Edfhofs Hoffnungen für die Kunst, die dort geliebt, genährt, veredelt wurde.

Der lebensmüde Greis ward mit seinen Genossen von dem Herzog Ernst von Gotha wahrhaft fürstlich aufgenommen. Aber — den Tod in der Brust zog er nach Gotha.

Als seine Hoffnungen sich hier neu beleben konnten, war seine Kraft dahin. Es flammten wohl noch einzelne Lichtblicke auf — aber der matte Schimmer erwärmte nicht mehr.

Er lebte in Gotha noch gegen Vier Jahre.

Für die Kunst war sein Eifer unermüdet bis ans Ende.

Alle Proben behandelte er mit einem heiligen Eifer.

Jedes Detail besorgte er mit strengem Ernst; denn die Ueberzeugung, daß ohne diese Weise kein Zusammenhang und Fortschritt des Ganzen möglich sei, belebte ihn durchaus.

Jeder sollte sein Geschäft ganz und selbst thun, so wie er das seine, außer wenn er das Bette hüten mußte, ganz allein und ohne eines andern Mitwirkung thun wollte. Nicht die Klingel, welche damals noch den Anfang der Stücke bezeichnete, ließ er in andere Hand

kommen. Darüber ist viel gelächelt worden, weil in diesem ausschließlichen Besiz der Klingel Eifersucht auf den Führerstab bemerkt werden wollte.

Es kann seyn!

Wer hat nicht seine Klingel, womit er klingelt, ohne die Glöckchen selbst zu hören.

Immer lag doch auch selbst in dieser anscheinenden Kleinigkeit der feste Ordnungssinn, der alles, was er betrieb, auszeichnete. Er selbst wollte jedesmal davon überzeugt seyn, daß alles für die Vorstellung bereit sey und sich darin auf Keinen andern verlassen.

Ob er das Gebiet der idealischen Darstellungen, womit Schröder am Ende von Eckhofs Leben eine eigene neue Periode in hoher Vollendung, mit eczentrischer Größe begann, mit eben so kühnem Schwunge seines Genies betreten haben würde, als er sein damaliges

Sach behandelt hatte, das ließe sich nur bemessen, wenn er die Versuche dazu in der Blüthe seiner Kraft hätte machen können.

Die Erscheinung von Shakespeares Werken auf der deutschen Bühne belebte ihn sehr. Wohl hat er dabei die Besorgniß geäußert, wie bei den Schauspielen dieses Gewichts, und denen, welche dadurch veranlaßt werden müßten, die Schauspieler, welche ohne besondere Mühe kraftvolle, pikante Dinge zu sagen hätten, die ohne deren Zuthun Beifall erwerben, sich dann vernachlässigen würden — aber von der Gewalt dieser Werke war er lebendig ergriffen.

Edhof spielte, während er in Gotha war, so oft wie alle andere Schauspieler. Doch konnte er dort nur mit unterbrochener Kraft erscheinen.

Unterhalb Jahre vor seinem Tode über-

nahm er noch die Rolle des Fürsten in Julius von Tarent. Es brach wohl hie und da ein Lichtstrahl durch das Gewölk — aber ein Ganzes konnte er nicht leisten. Nur die Szene mit Cäcilia gab er durchaus im Geiste seiner frühern Kraft. Sehr herzlich und mit einem Anstrich hoher Wehmuth waltete er in dem Momente, wo Julius und Guido mit dem Hofe versammelt sind, dem Vater am Geburtstage Glück zu wünschen.

Im letzten Akte, wo der Finderlose Constantin sein Fürstenthum dem Könige von Neapel heimweist, gestattete er sich das Detail, Ordenskette und Degen abzulegen. Eine sein sollende Verwirklichung, welche, nebst einigen andern Tuch-Bepteractionen und fleinlichen Ausmalungen, der kräftige Deutsche von der ältern französischen Bühne aufgenommen hatte. Von daher hatte er aus eigener

Beobachtung oder aus Tradition, Anstand, Bedeutung, Bestimmtheit und den Sinn für schöne Wahrheit empfangen, sich eigen gemacht und verbreitet.

An dem Ganzen, was der große Künstler bildete, schuf und ordnete — konnten leicht ihm unbewußt einige unnütze Glittern hängen bleiben, welche er in der frühern Zeit vielleicht um der Einfältigen Willen nicht verschmähen durfte. Gewiß ist es, daß er bei allem, was er von der Weise der französischen Bühne angenommen, dennoch durchaus seinen eigenen Weg gegangen ist, und daß er dem deutschen Künstler ein Vorbild vaterländischer Darstellung aufgestellt hat.

Den Vers hat er nicht bloß nach einer prächtigen Melodie ins Gehör schallen lassen.

Sein Vortrag der Verse war Darstellung des erhöhten Seelenzustandes, aber stets blieb

dabei der Character fest bestehend, und durch leise Andeutungen wurde uns oft der Mensch vorgeführt, so daß nie leere Pracht des Redners den Hörer erkältete.

Dem prosaischen Dialog gab er das Leben der guten Gesellschaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab sie als Resultate des Nachdenkens, der Erfahrung, Liebe und Sorge.

Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterleiden nicht vor. Er gab den Seelenzustand selbst, er ging vom Herzen zum Herzen, und so wie er stets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menschen von allen Ständen zu einem Gefühl.

Sein blaues Auge war nicht groß, aber von einem Email, welches weit hinaus glänzte und des heftigsten wie des sanftesten Ausdrucks durchaus Meister war.

Edhof,

Edhof, der im gemeinen Leben sich, wie man zu sagen pflegt, hängen ließ und fast vernachlässigt einherging — trug seine Brust auf der Bühne mit einem unübertrefflichen Adel entgegen.

Der verständige, seltene, immer bestimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halses; des Kopfes machte — die weise Verwendung seiner Schritte, die fluge Deutung seiner Händesprache — alles dieses waren Vorurückungen in das Gebiet, welches er sich eigen machen wollte.

Gandte er diesen das Gesicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punkt hin, wo er wirken wollte, so war ihm stets die Eroberung gewiß, welche sein Genie verlangte. Im Winter 1777 hatte er die Rolle des Baron Sittman im Ehescheuen von Gotter, übernommen. Wie lebenswürdig entwarf er dem

Ehescheuen das Gemälde des Gatten. Er saß neben Terville und redete alles, was den Egoisten treffen sollte, so wohlwollend und liebevoll in ihn hinein! Endlich wird der alte Mann bewegter — dringender. Er schildert das Glück seiner Ehe — redet von denen, die der Tod ihm genommen hat. Hier hielt Erhof inne — es war als schwamm sein Auge in Thränen, die Lippen schienen zu beben — der Ton versagte — auf einmal erhob er sich, faßte mit beiden Händen Tervilles Arm, lehnte sich mit Brust und Angesicht über ihn hin — und so sprach er mit der ganzen Gewalt der Liebe und des Schmerzes, in einem unnennbaren, germalnenden Tone, die Worte:

„Unglücklicher! der du nicht weißt, daß auch
„der Schmerz der Natur seine Wollust hat.“

Selten sind bei einem Trauerspiel die Thränen in so herzlicher Zustimmung geflossen, als

bei diesem Auftritt. Bei diesem Ausruf fühlte sich die Versammlung electricisch ergriffen.

Unter die komischen Rollen, worin er zuletzt noch sein Talent für dieses Fach bestätigte, gehört der alte Capitain Stung, der falsche Spieler in Stephanies Lustspiel: die bestrafte Neugierde.

Acht Monate vor seinem Tode leistete er noch die sehr starke, lebhafteste, heftigste Rolle des Hieronymus Billerbeck, in dem Lustspiel: geschwinde ehe es Jemand erfährt. Das war sein Schwanengesang! Er hatte sie durchaus treu memorirt, verjüngte sich selbst in dieser Erscheinung und war so lebenswürdig, so gutlaunig, ein so lieblich gutherzig plaudern: der hochherziger Bürger der alten Zeit, daß das wallende Vergnügen der Zuhörer ihn oft laut und überlaut unterbrach. Den Wechsel von Waterzorn und Wehmuth im letzten Acte,

gab er so Kraftvoll, und ward so davon angegriffen, daß die Brustschmerzen, die er den ganzen Abend mit Jünglingsmacht unterdrückt hatte — endlich hörbar und sichtbar ihn zu überwältigen droheten.

Die Vorstellung konnte nur noch einmal und unvollkommen wiederholt werden. Er erkrankte, hatte Geistesabwesenheiten, erholte sich davon; aber nicht zur Lebenskraft.

Seine letzte Rolle war der Geist in Hamlet. Er sank hinab, mit den Worten —

— „Gedenke meiner!“

Deiner gedenken? Ja, das wollen wir!

Bis zu Cethofs Zeiten hatte die vornehme deutsche Welt auf den beiden großen Punkten ihrer Reisen — Paris und Wien — nur das bedeutende französische Schauspiel zu Paris, oder den Hanswurst in Wien gesehen. Mit dem französischen Theater ließ sich die deutsche

Staatsaction, samit ihrem goldpäpiernen Aufwande, nicht vergleichen. Was aber Deutschland damals schon an guten und theils vorzüglichen komischen Schauspielern besaß, ward vom Mißgriff der Menge mit dem Hanswurst verwechselt.

Die gefällige Welt, das feine Leben, wie Eckhof auf der Bühne sie erscheinen ließ — der Schwung in hoher anziehender Kraft, die Herzlichkeit in gediegener Sprache, womit er die Hörer ergriff — der Mensch, der im Leben Interesse und Achtung erweckte, das hat der großen Welt durch sein Wirken den Glauben an deutsche Kunst gegeben, und den Entschluß, sie hervorzuziehen.

Wie er kraftlos ward, begann Schröders große Periode.

Mit weit ergreifendem Plane, kühnerem Muth und Riesenstärke räumte er aus dem

Wege, was ihn hemmte, die Bahn zu schreiten, die sein Genius ihm vorgezeichnet hatte.

Eckhof hat festgegründet, Schröder hat in edlem großen Sinne heraus gebauet.

Immerfort gedenke mit Ehrfurcht der Künstler des deutschen Mannes, Conrad Eckhof!



Immerfort gedenke mit Ehrfurcht der Künstler des deutschen Mannes, Conrad Eckhof!

U e b e r E c k h o f.

Ich hielt mich im May 1773 einige Tage in Weimar auf. Die Absicht dieser Reise war, Wieland und Musäus persönlich kennen zu lernen, und die Rolle des Odoardo in Lessings Emilia Galotti von Eckhof spielen zu sehen; dessen Talent mit Lessing so oft, als einzig in seiner Art, gepriesen hatte.

Wenn man Eckhof außer der Bühne sah, hatte er gar nicht die glückliche körperliche Figur Garrick's, welche Lichtenberg (im 3ten

Bande seiner Schriften 257 f. f.) so treffend beschreibt. Sein Körper war zwar wohlgeformt, aber nur klein und ziemlich unansehnlich. Er war überdies, als ich ihn in Weimar zum erstenmale sah, schon über 53 Jahre alt, und der herbe Kummer über seine häuslichen Verhältnisse, (denn seine Gattin schmachtete Jahre lang in einer schweren Krankheit), hatte auch wohl sein Gesicht mit einigen Furchen mehr bezogen, und seine körperlichen Kräfte geschwächt. Aber auch damals noch, sobald er die Bühne betrat, war von der Schwäche, und ich möchte beinahe sagen von der Furchtsamkeit, die er im gemeinen Leben zeigte, wenn er nicht unter sehr bekannten Freunden sich befand, gar nichts zu spüren. Alles war an ihm Kraft und Besonnenheit; der stärkste wie der leiseste Ausdruck stand ihm zu Gebote. Ich habe ihn nachher, als die

Seilersche Gesellschaft in Leipzig war, mehrere Rollen, und von höchst verschiedener Art spielen sehen. In keiner war er Ekkehard; in jeder war er, an Stellung, an Bewegung, an Gange, an Mienen, und ich möchte fast sagen, an Gestalt des Gesichts, der Mann, den er vorstellte. Es ist unglaublich, bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehen, sich auch in das Aeußerliche des Characters, den er vorzustellen hatte, hinein individualisiren konnte.

Und seine tiefe Kenntniß des Innersten eines jeden Characters! Zwei vortreffliche Schauspieler, die jetzt noch in Deutschland leben, mögen ihm darin gleichkommen; übertreffen wird ihn darin gewiß Niemand, das bin ich sehr überzeugt. Ich hatte die Emilia Galotti unter Lessings Händen so zu sagen entstehen sehen, hatte schon um das Jahr 1764

den ersten Plan in drei Akten vor Augen gehabt, worin noch die Rolle der Orsina fehlte, und hernach den vollständigen Plan. Ich hatte mit Lessing über manche Theile dieses Stücks vieles dafür und dawider gesprochen und gestritten, wie es unter uns, vom ersten Anfange unserer Freundschaft an, gewöhnlich war. Ich hatte das Stück gedruckt gelesen, ich hatte es von der Koch'schen Gesellschaft nicht ganz schlecht aufführen sehn. Nicht ganz schlecht, ist wahrlich zu wenig gesagt; denn die Rolle der Claudia ward von der noch in hohem Alter lebenden Madame Starke mit unübertrefflicher Wahrheit gespielt. Ich kannte also dieses Trauerspiel gewiß so gut, als Jemand es kennen kann. Gleichwohl gestehe ich gern, daß ich durch Eckhof's Spiel, sonderlich in der Rolle des Odoardo, noch manche feine Züge entdeckte, noch Manches tiefer einsah.

Was würde es nicht gewesen seyn, wenn ich das Glück gehabt hätte, Eckhof und Madame Starke in diesem Stücke zusammen spielen zu sehen!

Obgleich über 30 Jahre verflossen sind, seitdem ich Eckhof zuerst in der Rolle des Odoardo sah: so erinnere ich mich doch noch sehr lebhaft der wunderbaren Wirkung dieses Spiels; aber es zu beschreiben, würde mir beinahe unmöglich seyn, würde wenigstens eine ausführliche Auseinandersetzung erfordern. Hier nur ein einziger ganz kleiner Zug.

In der vortrefflichen Szene, (in des vierten Akts siebentem Auftritte,) zwischen Orsina und Odoardo, wo dieser, nachdem er von der Gräfin den Dolch empfangen hat, erst nach und nach erfährt wer sie ist, fing Eckhof während dieser Entdeckung an, mehreremale an seinem

in der linken Hand vor sich habenden Federhute zu zupfen, indem er die Gräfin von Zeit zu Zeit bedeutend von der Seite ansah. Man verstand sehr klar aus seinem stummen Spiele, daß der Gedanken, den er in einer folgenden Scene ausspricht:

„Was hat die gekränkte Tugend mit der
„Rache des Lasters zu schaffen?“

ihn innerlich ergriff, und immer desto mehr, je wüthender Orsina ihre Rache ausdrückt. In der Folge, im 3ten Auftritte des 5ten Aufzuges, da Marinelli ihn merken läßt, Emilia sollte wider seinen Willen dennoch nach der Stadt gebracht werden, wird er darüber indignirt; aber in dem sinnvollen Monolog des vierten Auftritts gebeut er sich selbst Ruhe. In dem folgenden vor trefflichen Auftritte, zwischen dem Prinzen Marinelli und Odoardo, sucht der letztere, so viel möglich, sich in

außer's Muth zu setzen. Da ihm Muth der
 Krieg mit Hof's Feindschaft bedeutet, verzweifelt er
 sich, den Marcell mit einer Art von Entschluß
 zu sagen: „Nun, mein Herr!“ Dieser, nach-
 sedet mancher seinen hinterhältigen Plan noch
 und noch. Obwiewohl er immer dann das schwe-
 sche Besinnen, und da Marcell endlich
 ist ihm hat, zu sagen: „Er habe Bedacht,
 „daß ein Nebenbuhler des Grafen Appian die
 „habe aus dem Wege räumen lassen,“ so ver-
 loren Obwiewohl alle Hoffnung, jedoch sich ab-
 doch, so nicht stehen zu lassen, so daß er
 halt im Fiebernden ist. Hier fing Elphos abzu-
 mahlt das gleichsam bewußte, Baprie von
 Fiebernden an, und als Obwiewohl's inneren Mar-
 triden, den er doch nachgeben muß, so daß
 höchste Ding, nachdem der Krieg in der Feig-
 keit eine besonnenen Vernehmung beid-
 seitige Elphos bewußt, das andere der

der aus der Hutfestsetzung. Alles war in seinem Spiele so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine äußerliche Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich deutlich, daß bei dem Herausreißen dieses Federchens den Zuschauer ein kalter Schauer überlief. Der sonst gute Schauspieler Borchers, welcher bald nach Eckhof die Rolle des Odoardo spielte, unterließ nicht in dieser Szene auch fleißig am Hute zu zupfen, aber das Federchen flog weg, ohne daß ein Mensch es bemerkte.

Da ich mich nur einige Tage in Weimar aufhalten und weiter keine Rolle von Eckhof auf dem Theater sehen konnte, indem nicht alle Tage gespielt ward: so ersuchte ich ihn, mir auf seinem Zimmer einige Szenen zu lesen. Er war gleich willig dazu, und überließ mir, welche Szenen ich wählen wollte. Ich

sagte im Allgemeinen: Ich wünschte eine Szene aus einem: sentenzenreichen Trauerspieler à la françoise, eine affectvolle Szene, und eine lustige Szene zu hören, und überließ ihm wieder, auszusuchen, was er lesen wollte. Der folgende Vormittag war dazu angesetzt.

Wir fanden den guten Edhof in Schlafrocke und Nachtmüße, unter welcher seine nicht ganz kurz abgeschnittenen Haare, so wie er sie unter der Perrücke trug, etwas struppig herabhängen, sein hageres, kummervolles Gesicht machte den Kontrast noch auffallender, wenn man sich hier den großen berühmten Schauspieler vorstellen sollte, nach Lessing, den einzigen Mann in seiner Art.

Zu der Szene voll Sentenzen hatte er aus Gronegk's Trauerspieler Codrus, den Monolog

Medon's, im siebenten Auftritte des vierten Akts gewählt, dessen Anfang ist:

Grausame Pflichten! hört nur einmal auf zu
Kämpfen;

Mein Herz ist allzuschwach, den innern Streit
zu dämpfen.

u. s. w. Er setzte seine Brille auf, und in dieser äußerlich so ungünstigen Lage las er die Szene mit einer so naturvollen Würde und mit so edlem Ausdrucke vor, ohne alle Deklamation; (denn dieser große Schauspieler deklamirte nie), daß man den edlen jungen Prinzen zu hören glaubte, und Brille, Nachtmüße und Schlafrock nicht sah.

Zu der affektvollen Szene hatte er aus Voltaire's Zaire die berühmte Szene Lusignan mit seinen beiden Kindern gewählt, im dritten Auftritte des zweiten Aufzuges. Hier

war ihm das Aeußerliche noch viel ungünstiger. Er las von den Versen an:

Vous — Seigneur — ce serail eleva votre
enfance.

Hélas! de mes enfans auriez-vous connois-
sance?

bis ganz zu Ende des Auftritts. Er hatte eine Uebersetzung in deutschen sehr hölzernen Versen sitzend zu lesen. Der Abdruck mochte sehr klein oder schwach seyn, oder er mochte dies Stück lange nicht angesehen haben, daher er beim Lesen zuweilen anstieß, und hin und wieder ein Wort zweimal oder verändert sagen mußte. Anstatt der beiden Kinder (in deren Charakter er auch verschiedenes mit etwas veränderter Stimme ernsthaft zu sprechen hatte,) waren ein paar alte Stühle gesetzt, zu denen er sich neigen mußte, und die er auch zu umarmen hatte. Gleichwohl

waren Musäus, mein Reisegefährte Herr August Mylius aus Berlin, und ich, so gerührt, daß uns während seines affektvollen Lesens die hellen Thränen über die Wangen liefen.

Sobald die Szene geendigt war, sprang Edhof vom Stuhle auf, wie ein junger Bursche, schmalzte mit den Fingern beider Hände, warf seinen Schlafrock auf die Erde, und nun sagte er augenblicklich aus dem plattdeutschen Nachspiele: der Bauer mit der Erbschaft, eine Szene auswendig her, so originell drollich, daß wir alle einmal übers andere laut auflachen mußten. Es war gar nichts mehr an ihm von der vorigen Würde und von der vorigen innigen Empfindung. Bis auf die ausgebogenen Knie, bis auf die heraufgezogenen Schultern, bis auf jeden Muskel des Gesichts, war der Bauer da, bis auf die geringste Bewegung der Hand war alles Po-

misch. Ich erinnere mich noch, daß er die beiden mittlern Finger der rechten Hand heruntersenkte, und den Zeigefinger und kleinen Finger empor hob; aber die ganze passierliche Bewegung des Handgelenks und des Arms kann ich nicht beschreiben.

Als Engel bei seiner ersten Anwesenheit in Berlin eine Zeitlang in meinem Hause wohnte, hatte ich mancherlei Disput mit ihm über Emilia Galotti, wider welches Stück er vielerlei einwendete, was ich ihm nicht zugeben konnte und wollte. Dieser freundschaftliche Streit veranlaßte seine bekannten gedruckten Aufsätze über die Emilia. Ich erzählte dabei meinem Freunde viel von dem unbeschreiblichen Eindrucke, welchen Eckhofs Vorstellung des Odoardo auf mich gemacht hatte. Aber Engel, der, wenn er einmal eine Idee gefaßt hatte, nicht so leicht davon abzubringen war,

und der anfänglich überhaupt eine Art von Widerwillen wider Lessing hegte, bis er ihn persönlich kennen lernte, blieb immer noch bei seinem Zweifel, daß das Stück je eine große Wirkung thun könnte, selbst durch Eßhof's Spiel, den er überhaupt noch nie auf der Bühne gesehen hatte. Als einige Zeit nachher die Seilersche Gesellschaft, und mit ihr Eßhof, nach Leipzig kam, war Jedermann auf die erste Vorstellung der Emilie Galotti gespannt; natürlich Engel am meisten, welcher auch schon im Voraus ziemlich den Kopf schüttelte. Nach Endigung des Stücks war eine Gesellschaft der vorzüglichsten Gelehrten Leipzigs zusammen gebeten, und Eßhof dazu. Engel kam etwas spät, als die Meisten schon versammelt waren. Man muß Engels aus Laune und Gutherzigkeit zusammengesetzten Charakter kennen, um das, was folget, nicht

mißzuverstehen. Er ging gerade auf mich zu:
„Ich möchte mich todt ärgern,“ rief er, „daß
„Sie Recht haben! Um die Emilia ganz zu
„fassen, muß man Edfhof den Odoardo spie-
„len sehen,“ und noch setzte er in seiner ener-
gischen Sprache, die ihm zuweilen entfuhr *),

*) Es ist bekannt, daß Hamler'n und Engel'n anfäng-
lich gemeinschaftlich die Direktion des Nationaltheaters
zu Berlin aufgetragen war, nicht so bekannt vielleicht,
daß Engel, der überhaupt sehr leicht hügig ward, sich fast
alles Ansehens bemächtigte, und Hamler'n wirklich zu-
weilen ziemlich unartig begegnete. Dies ward von un-
parteiischen Leuten nicht gebilligt, und als einmal in ei-
ner Gesellschaft davon die Rede war, sagte ein beidersei-
tiger Freund zu Hamler'n: Er hätte Unrecht, daß er
Engel'n gar zu viel nachgäbe. Hamler versetzte mit dem
ihm so natürlich gutherzigen Lächeln: „Ich mag doch
„nicht immer meine Pommersche Grobheit gegen seine
„Mecklenburgsche Grobheit stämmen.“

Hinzu: „das ist ein Teufelskerl! Er hat mein
„ganzes Blut in Aufruhr gebracht, alle
„Adern sind mir geschwollen!“ Engel hatte
nicht gleich bemerkt, daß der bescheidene Edel-
hof neben ihm stand, und umarmte ihn nun
herzlich. Man muß des sonst so oft hypochon-
drischen Engels zuweilen ausgelassene ge-
sellschaftliche Laune kennen, um sich darzustel-
len, wie er den Augenblick darauf in der Fröh-
lichkeit seines Herzens vier Schritte zurück-
trat, Edelhof von oben bis unten mit den
Augen maß, und beide Hände erhebend rief:
„Das Männchen da, ist nimmermehr Odoardo;
„der war acht Zoll größer, stark und stämm-
„mig,“ und nun folgte eine zweite herzliche
Umarmung; denn Engel war trunken vor
Freude über die unbeschreiblich vortreffliche
Darstellung des Odoardo.

Bei dem sokratischen Mahle wurde von

der wirklich auserlesenen Gesellschaft mancherlei über das Stück und über das Spiel gesprochen; denn auch Seiler, welcher seltene Kenntnisse vom Theater besaß, war einer der Gäste. Eßhof zeigte hier, daß er nicht etwa bloß aus blindem Antriebe seine Rolle so gespielt hatte, wie er sie spielte, sondern daß er durch reifes Nachdenken in den Charakter des Odoardo gesetzt worden war. Alles war Ohr. Ich sagte zuletzt, „daß ich erstaune, zu bemerken, wie tief Eßhof in diese Gegenstände eingedrungen sey!“ Eßhof antwortete: „Die meisten Autoren schwimmen auf der Oberfläche des dramatischen Meeres, weil sie oft Luft schöpfen müssen; aber Lessing taucht tief unter, also muß ihm schon der Schauspieler nach, wenn er ihn einigermaßen erreichen will.“ — „Sie nur können das,“ unterbrach ihn Engel, „wenn

„andere es Ihnen nachmachen wollten, würd'
„den sie ersaufen wie die Ragen!“ Engel
kannte damals Schröder'n noch nicht ge-
nug, der, wie ich nicht anders weiß, kurz
nachher auch den Odoardo spielte.

Edhof ist in keinem Shakespeare'schen
Stücke aufgetreten, indem diese damals auf
der deutschen Schaubühne noch nicht bekannt
waren. Welcher Genuß mußte es gewesen
seyn, zu sehen, wie dieser große Mann
Shakespeare'schen Charakter ergründet hätte!
Ich habe den Hamlet von Broßmann und
von Schröder spielen sehen, von beiden
meisterhaft, und nur in den feinsten Nuancen
verschieden. Durch solche lebendige Vorstel-
lungen schauet man heller in die Tiefen von
Hamlets Charakter, als durch alle Abhand-
lungen darüber, von Göthe und Garbe an,
bis zu Ziegler herunter, so viel Verdienst sie
auch

auch haben, welches ich ihnen Feinstenweges absprechen will. Lichtenbergs herrliche Beschreibung, wie Garrick den Hamlet spielte, ist sehr lehrreich. Aber wie schwach ist dennoch jede Beschreibung gegen die lebendige Vorstellung! Um so mehr glaube ich auf einige Nachsicht Anspruch machen zu dürfen, wenn ich hier nur wenig von dem darstellen kann, was Cæhof war, den gewiß Garrick nicht übertroffen hat.

Fr. Nicolai.

III.

Ueber Darstellung boshafter und intriganter Charactere auf der Bühne.

Die Rollen, welche besonders von den Schauspielern gemeinhin Bösewichter genannt werden, sind mehr als andere ausgesetzt, daß sie vergriffen oder verkehrt dargestellt werden.

Der irrige Glaube, daß der Schauspieler in Rollen der Art von Unbeginn bis zum Ende erzboshaft seyn müsse, verdirbt alles. Nun

schämt sich der ehrliche Mann, dem solche Rollen zufallen, daß er vor dem Publikum mit so garstigen Gesinnungen verkehren soll, und besorgt, daß wenn er sie treu vortragen wollte, solche Denkart endlich ihm selbst beigemessen werden könne.

Um nun nicht in diesen Nachtheil zu gerathen, wird alles Wahre vermieden, statt dessen ein Un Ding geschaffen, womit nie eine Vergleichung entstehen kann. Das Dunkle wird geschwärzt, der Schatten in Nacht verwandelt, das Böse teuflisch gegeben; und mit jeder ins Gräßliche verzerrten scheußlichen Geberde — soll dem Publikum zugerant werden — „bedauert mich, „denn solch ein Ungeheuer muß ich, der es so „gut meint, zu meinem Jammer darstellen.“ Das fehlt denn auch nicht. Da es Ungeheuer dieser Art nicht giebt, oder auf der Bühne nicht geben sollte; so springt der Zuschauer

bald mit Widerwillen von der Beobachtung einer solchen grotesken Teufelslarve ab und ist gutherzig genug, den Armen zu bemitleiden, der, wie er glaubt, gezwungen worden ist, sich so zu geberden.

Der Dichter ist dann freilich zu Grunde gerichtet, aber der zarte Sinn des Schauspielers ist doch in Sicherheit gebracht.

Es giebt auch wohl Bösewichtsspieler, welche die Sache so drehen zu sollen glauben, daß ab und an über den Erzbösewicht gelacht wird.

Diese Weise ist zu albern und zu strafwürdig, um dabei zu verweilen.

Der Schauspieler, welcher in Darstellung widriger Charactere bei der Sache bleibt — nicht mehr thut, als er thun soll, wird als Künstler interessiren, wenn er die Ursache bestimmt heraushebt, welche den Zorn, den Haß,

die Verfolgungssucht, die Rache in dem darzustellenden Character veranlaßt.

Mindestens muß der Zuschauer begreifen können, warum der, welcher als Bösewicht vor ihm steht, so böse ist. Er muß doch die Ueberzeugung bekommen, daß wenn dem Bösewicht der Wille geschähe, er alsdann die Menschen in Frieden lassen würde.

Erscheint aber der Bösewichtspieler von Anbeginn mit schielenden Blicken, verzogenem Munde und Satanslache, kommt das gleichgültigste Wort nicht ohne convulsivische Bewegungen heraus — so wünscht jeder das Schicksal eines solchen wüthigen Hundes, in Momente wo er einherrennt, entschieden und flagt vom Autor an gegen alle, die das Thier herausgelassen haben.

Es ist nicht die Rede davon, aus einem als Bösewicht gezeichneten Character einen

Weltweisen hervor zu künsteln. Es soll aber auf der Bühne das Grelle gemildert werden, und der Schauspieler, der das zu Stande bringt, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, der das Schreckenerregende erhält, ohne das Zurückstoßende und Edelhafte zu gebrauchen — ist Künstler.

Niemand thut das Böse nur um böse zu seyn. Die erste Frage eines Schauspieler, dem die Rolle eines böshandelnden Menschen geworden — ist also die — auf welchem Wege — durch welche Neigung, durch welchen Verlust, Kummer, Beleidigung — ist der Character dahin gekommen, so und nicht anders zu handeln?

Geht man in dieser Forschung genau zu Werke — so kann mehrentheils das Abscheuliche, das Edelhafte wegfallen, und der entschlossene — gespannte — leidenschaftliche —

harte Character bleibt. Dieser führt eine Katastrophe herbei, welche den Zuschauer mit Zorn, mit Entsetzen, mit Haß sogar erfüllen kann — aber nicht mit Widerwillen oder Ekel.

Werden in einem Schauspieler die Menschen, welche böse handeln, von einem richtigen, festen, deutlichen Standpunkte aus dargestellt — so geben sie unwillkürlich den Antheil, den die Kraft stets erwirbt, auch da wo sie gegen unsere Wünsche und Neigungen verwendet wird.

Der allerentschiedenste Bösewicht, der in irgend einem deutschen Schauspieler erscheint, ist wohl der Franz von Moor in Schillers Räubern.

Der Schauspieler, der diese Rolle geben soll, muß sie mit dem Vorsatze unternehmen, daß er, so viel als es, ohne sich an der Natur und der Hauptwirkung des Dichters zu

versündigen, möglich ist — durch seine Darstellung der nothgedrungene Defensor dieser schrecklichen Erscheinung werden will; oder er muß sie zur Ehre der Kunst und Menschheit lieber gar nicht geben.

Es ist keine Versündigung an Schillers Genius, der längst die Vorstellung der Räuber nicht gern mehr sehen mochte, wenn die Behauptung vorausgesetzt wird, daß, als der neunzehnjährige Jüngling mit den Räubern diesen Feuerauswurf seiner Imagination heraus schleuderte — es ihm um Karl und Amalien zu thun war, und darum, Wahrheiten zu sagen, die seine Brust beengten. Mit fühner, sorgloser Hand warf er die Schatten, welche das Licht seiner Idole erhöhen sollten.

So kann es zugegangen seyn, daß auf Franz von Moor außer der Haupthandlung noch einzelne Greuel gehäuft sind, die weder

zu seiner Characterzeichnung, noch zur Handlung durchaus nöthig sind.

Weit entfernt, alle diese Greuel genau auszudrücken, von diesen Greueln aus, den Maaßstab für die Darstellung des Characters zu nehmen, soll man sie, wo es irgend angeht, weglassen, oder wo sie nicht weggelassen werden können, doch nicht grell hervorziehen.

Gewöhnlich wird der Standpunkt für die Behandlung dieser Rolle, besonders die äußerliche Haltung derselben, aus folgenden Motiven genommen.

Franz erzählt: der Vater habe ihn oft

„den trockenen, kalten, hölzernen Franz

„genannt.“

Er sagt von sich:

„Warum mußte die Natur mir diese

„Bürde von Häßlichkeit aufladen.“

Amalie.

„schlägt ihm ins Gesicht.“

Der Vater

„will ihn würgen und

Franz

„wirft den sterbenden Vater rückwärts in

„den Sessel.“

Franz

„sieht, daß er verloren ist, und hat we-

„der Muth noch Ehre genug, sich durch

„den Tod der Schmach zu entziehen, die

„nicht mehr zu meiden ist.“

Diese Dinge wörtlich genommen bleibt,
wenn eine Summe unter diesen Angaben ge-
zogen wird, nichts übrig, als ein von der
Natur ausgestoßener, feiger, blutgieriger, Krüp-
pelhafter, marternder, durchaus gemeiner Bube.

Franz ist als solcher kein Gegenstand für
die Bühne, für die Menschheit, für die Kunst.

Man kann ihn nicht vier Stunden lang als Wolf, Fuchs, Hase und Hühne vereint herum schleichen lassen, um ihn endlich in den Thurm werfen zu sehen, wo er langsam zum Gerippe sich abnagen soll.

Soll er aber nach den obigen Angaben, die allerdings in dem Schauspiele selbst vorhanden sind, dargestellt werden: so bleibt denn freilich nichts übrig, als was Viele thun.

Da erscheint er grinzend, hohnlachend, augenberdrehend, bucklicht, die Waden auf den Schienbeinen, bettelnd oder bellend, brüllend oder winselnd von Anfang bis zu Ende; und liefert so den armen Sünder wohlgekniffen zum Martersturze.

Wo die Rolle so gegeben, vom Publikum so an und vorlieb genommen ist, da gehört Muth und Bestigkeit dazu, sie aus einem erhöhteren Gesichtspunkte aufzustellen.

Die Menge lechzt nach dem Auto da fé, und will, um das gewissenhaft anschauen zu dürfen, sich selbst und dem Darsteller keine Greuel ersparen. Da frommt nicht die dargebotene Ahnung, wie es nach und nach mit einer Seele so weit habe kommen können. Der baare, rohe Greuel wird verlangt, das rohe Opfer wird verlangt und nicht eine Zerrung, nicht eine Marter soll erlassen werden.

Die starken, furchtbaren Gedanken, die Franz ausspricht, seine tödtende Seelenangst — sind kein Seelenzustand, keine Strafe, sind bloß furchtbare Accorde zur körperlichen Henkers-zeremonie.

Soll diese Rolle dem feinem Sinne erträglich gemacht, etwas aus dem ganz Niederträchtigen — was man in der Menschheit nicht anerkennen will — hervorgezogen werden, so muß der Künstler folgende Stand-

punkte annehmen, um zu diesem Zweck zu gelangen.

Auf die Erziehung des Franz von Moor hat der vornehme Burgherr, der sorgliche Vater verwendet, was er auf die Erziehung seines Sohnes Karl verwendet hat, und nicht vergeblich, denn Franz hat Verstand. Seine Sprache und seine furchtbaren Pläne beweisen das. Sein äußerlicher Anstand kann also die Bildung haben, welche seine Sprache hat.

Franz wirft dem Vater vor:

„der trockene, kalte, hölzerne Franz — so
„sagtet ihr, wenn Karl euch auf dem
„Schooße saß, oder in die Wangen zwickte,
„der wird einmal zwischen seinen Grenz-
„steinen sterben, wenn der Ruf dieses
„(Karls) Universalkopfs von einem Pole
„zum andern fliegt.“

Kalt und trocken beweiset sich Franz nicht.

So nannte ihn der Vater in Vergleichung mit dem Liebling Karl.

In dieser Lieblingsschaft des Vaters für Karl liegt einiger Argwohn, daß der jetzt abschreckende Franz vorher auch etwas zurückgesetzt, abgeschreckt worden seyn kann, in dieser Behandlung des Franz kann der erste Grund seines Grolls liegen.

„Warum mir diese Bürde von Häßlichkeit, warum nur mir?“

Der Häßliche, der es weiß, glaubt und sich sagt, daß er häßlich ist — besitzt Verstand.

„Sie versagte mir das süße Spiel des Herzens, der Liebe überredendes Geschwätz —“

Er weiß, daß er nicht geliebt wird, er wollte also doch wohl einst geliebt seyn und ward zurückgewiesen.

„Den Bund der Seelen will ich zerreißen,
„da er mich ausschließt.“

Er wünscht doch also einen Bund der Seele und klagt das Geschick an, was ihn ausschließt.

Wir sehen, wie dieses Ungeheuer vor unsern Augen gegen alle sündigt, welche die Natur ihm nahe gestellt hat.

Ist das von Anbeginn so gewesen? Hat der Liebling Karl, im Besiz aller Vorzüge, die Natur und Liebe auf ihn gehäuft, nicht gegen ihn gefehlt? Nicht der schwache Vater, nicht Amalie?

Wenn Wahrscheinlichkeit da ist, daß Franz nach und nach dieser rachgierige, vernichtende Mensch geworden ist; daß er, verworfen von Verwandtschaft, Liebe und Natur — allmählich seine Verzweiflung zu dem festen Entschlusse hat reifen lassen, alles zu zersprengen und

allein zu herrschen, um welchen Preis es sey — so läßt sich durchaus schon eine ganz andere Weise der Darstellung, und besonders eine ganz andere Art, die Rolle anzufangen, als gewöhnlich geschieht, herleiten.

Vorher ist festzusetzen, woraus soll die Bürde von Häßlichkeit bestehen, „die nur „ihm gegeben ist.“ Er sagt — „die Natur „verschwor sich gegen mich in der Stunde „meines Werdens. Nicht anders als ob sie „bei meiner Geburt einen Keß gesetzt hätte.“

Soll er einen Bußel haben, hinken?

Die körperlichen Gebrechen thun von der Bühne herab so weh!

Die Häßlichkeit des Franz soll wohl eigentlich durch den Gegensatz der hohen Heldengestalt Karls und dessen blühender Kraft bestimmt werden.

Die eignen Worte des Franz deuten wohl

ganz besonders auf Schwächlichkeit des Körpers. Daher ließe sich denn das Unstäte einer stets gereizten Maschine denken, welches, sichtbar in kleinlicheren Bewegungen, der hohen bestimmten Form, wie Karl sie hat, gegenüber steht.

Eine völlige Blässe, oder vielmehr jene unnennbare Gallenfarbe, welche bei dem innern Lodern verschlossener Wuth in das Blut sich zu ergießen und die Maschine zu zersprengen droht.

Ueber den Todestropfen der Kochenden Stirn hängt matt herab ein sparsames Haar, das, bleich und weich, von keiner Farbe beinahe den Namen zu nehmen hat.

Wird kein Roth aufgelegt und unter dem Auge eine blaß blaue Schattirung sichtbar, sind die Farben der ersten Kleidung bizarr gewählt — so ist die erste Erscheinung des Franz

getwiß abweisend genug, ohne durch Mißgestalt und Körpergebrechlichkeit Ekel zu erregen.

Wie er das erstemal sichtbar wird, muß kein Frierender, augenverdrehender, hohnlächelnder, tückischer Bube erscheinen. Der Vater ist leidend, alt, schwach; aber nicht dumm. Liegt das ganze Gewebe von Franzens Arglist durch das unbedeckte Spiel einer gemeinen Heimtücke offen vor dem Vater da — wie kann er getäuscht werden?

Erscheint Franz mit dem Betragen eines Mannes von Stande, erweist sein Benehmen dem Vater höfische Theilnahme, verdeckt eine manietirte Ruhe seine furchtbaren Pläne — welche nur ab und an ein kurzer Seufzer, ein furchtbarer Augenaufschlag ahnen läßt! — scheint nur das Gefühl seiner Zurücksetzung ihn manchmal als den Gefränkten hervorge-

hen zu lassen — so ist die Täuschung des Vaters denkbar.

Nachher wenn er allein ist, breche der ganze gedrückte, beengte, böswollende Mensch mit der Wahrheit des innern Lebens hervor. Sein Zorn, seine Kränkung, sein Rachegeist, eins sey so stark, so wahr wie das andere.

Die Szene mit Amalien — kann nicht viel mehr seyn sollen und gelten dürfen, als ein Versuch, wie weit sie den Widerstand allenfals treiben werde.

Im Monologe des zweiten Aktes — „der „Arzt macht mir so lange — das Leben eines „Altens ist doch eine Ewigkeit — wer es ver- „stünde, dem Tod einen neuen Weg in das „Schloß des Lebens zu bahnen?“ liegt allerdings die furchtbare Habsucht, zum Ziele der Herrschaft zu gelangen — auch über des Vaters Leiche hin! — Aber Haß gegen den Vater.

selbst liegt nicht darin. Was hielte ihn sonst ab, Gift und Meuchelmord zu gebrauchen? Er will sein Ziel — aber vor der Welt mögte er dabei rein seyn!

Der Hauptschlag geschieht — Karls Tod wird angekündet.

Von nun an muß er weiter. Er kann nicht mehr zurück.

Amalie wirft das Schwerdt weg, worauf mit blutiger Schrift Karl, Amalien an Franz vermacht.

„All meine Kunst erliegt an dem Starrkopfe,“ ruft Franz und wirft das Schwerdt weg.

Er hat sie also doch jetzt noch zu besitzen verlangt. Hat er es früher gewünscht? Hat er wirklich ehemals geliebt? — Das bleibe un-
ausgemacht, aber das ist gewiß, daß er in

dem Augenblicke, wo alles fast erreicht ist, nicht mit der Herrschaft allein beschäftigt ist.

Er ist mit dem Vater allein, der, fast sterbend, das Haar zerrauwend, seinen Karl von Franz wiedersfordert, nach etlichen unwürdigen Antworten ihn ergreifen will und von Franz in den Stuhl zurückgeworfen wird.

Warum begeht Franz dies ungeheure, dies unnütze Verbrechen? Er greift an, schleudert den sterbenden Vater zurück!

Er muß es nicht thun.

Er werfe, zornig über die unvollständige Erreichung seines Planes, die Antworten, die er dem Vater zu geben hat, seitshin. Das gekränkte Vater-Ansehen empört schon genüge. Er weiche, wenn der Vater ihn fast erreicht, davon, und sage die Worte — „Ich verlasse Euch!“ Ohne die Worte — ich verlasse Euch im Tode, noch hinzuzufügen.

Er thue nicht mehr — und gewiß wird dennoch die Versammlung, in der Brust, des Vaters Worte wiederholen — „Tausend Flüche donnern dir nach!“

Hat er aber den Vater angefaßt, gepack't, zurückgeworfen — so ist es dem Zuschauer unmöglich, die Gestalt, die das vermocht hat, ferner zu sehen und zu hören.

Wirkliche Attentate der Kinder gegen Aeltern sollten nie als möglich gedacht, müssen nie auf der Bühne dargestellt werden.

Erlaubt sich der Schauspieler diesen Zug auszuführen, so kann von keinem Zusammenhange in der ganzen Rolle die Rede seyn.

Zu dem Schlage in Franzens Gesicht wird Amalie lieber den Handschuh als die Hand gebrauchen. Das deutliche Zeichen der tiefsten Verachtung erfüllt die Schmach. Der Schlag

der gellenden Hand ist gegen die Hoheit des Geschlechts.

Franz antwortet wie ein Wüthender.

Sie zieht sein Schwerdt. Er ist erschreckt, überrascht, flieht. — Er weicht — aber er muß nicht laufen. Betroffen, hassend — raschessinnend — geht er der Degenspitze aus dem Wege — aber er muß gehen, nicht laufen.

Einige Zusammenhaltung muß gerade an dieser Stelle erhalten werden, sonst mag man die kraftvollen Sachen, welche die Angst nachher den gemarterten Bösewicht sagen läßt, von dem Schächer nicht hören.

Freilich ist hie und da Amaliens laut klatschende Faust auf die Wange des Franz — ein Signal für Händebewegung, womit das Parterre die Judith anerkennt. Auch wird dem Sünder Franz, wenn er traversirend davon läuft, ein Gnadengelächter nachgesendet,

womit die Hälfte seiner Schuld getilgt ist — aber um den Preis muß das Eine wie das Andere verworfen werden.

Hat Franz in seinem Aeußern den Edelmann erhalten, in seiner Schilderung den zorn sinnenden Bösewicht gegeben, aber nicht das lachende, knirschende Scheusal — so ist es noch möglich, daß er nachher — was er soll, das Schreckensbild des geängsteten Gewissens geben kann. Das Bild, das Bild alles dessen, was in einem aufgejagten Gewissen vorgeht, welches weder in der Erinnerung einen Halt findet, noch in der Zukunft — das hat der Dichter geben wollen. Das allein ist ein ästhetischer und poetischer Gegenstand. Hat aber der Künstler die Menschheit in Franzens Aufstellung nicht noch an irgend einer Faser aufgehoben — so ist alles, was vom vierten Akt an vorgeht — leeres Brüllen, wäre

wäre es auch noch so laut; oder das Zappeln und Winden der morschen Maschiene auf dem Rabenstein — und das ist kein Gegenstand für die Bühne!

Man darf den Zug des Dichters nicht aus der Acht lassen, daß, wie Franz am Schlusse des vierten Akts im Trüben seiner aufgeregten Phantasie sich von Geistern beschlichen, verfolgt glaubt — er ihm auch eine Haltung giebt. Franz wird hier im Furchterlichen selbst furchtbar. Er läuft nicht davon. Er steht, er hält aus, — er mahlt das Bild seiner Phantasie aus. Seine Seele fällt aus einem Schäuder in den andern. Er ruft nicht seine Leute um Hülfe — er bleibt mit sich allein. Muth ist das nicht — aber in seiner Starrsucht — ein Moment des Gefühls, daß da Keiner helfen kann.

Der unbedingt ganz gemeine Feigling

würde sich an den Boden klammern und so lange Zeter schreien, bis Menschen-Gestalten dazu kämen.

Es ist schwer, den Franz, der mit sich allein bleibt, von der Bühne wegzubringen. Auf folgende Weise ist es mit Erfolg möglich.

Er glaubt jemand hinter sich, hält sich ein, sieht schaudernd halb nach der Stelle hin, wo er sich verfolgt glaubt, hält unwillkürlich Arm und Hand nach der entgegengesetzten Seite, wohin auch die festgewurzelten Schritte gerichtet scheinen. So, unbeweglich redet er im Wahne weiter. Von Ungefähr berührt die angstvoll ausgestreckte Hand sein eigenes Gewand — so entsteht plötzlich der Gedanke, daß von der Seite, wohin von der Gefahr ab die ganze Gestalt, als zum sichern Port, sich gewendet hätte — Geister nahen — er

verhüllt das Haupt und stürzt mit einem Schrei davon.

Ist aber nun der Franz bis daher so ins Kleine hinein boshaftig gewesen, daß alles mit Augenflohen, Mundverzerren, Hohnlachen und Brüllen abgethan worden ist — was soll aus diesem fünften Akte, seiner hohen Sprache, furchtbaren Bilderei und Imagination werden?

Die Räuber waren Schillers erstes Werk, und hätte er es damals mit diesem Character und seiner Haltung allenfalls nicht so genau genommen: so wird doch wohl niemand glauben, daß die hohen, schweren Dinge, die Franz hier zu sagen hat, nur so zur tragischen Ausschmückung hingefagt worden wären.

Hier sagt er:

„Es ist ja nicht ausgemacht, ob droben
„ein Rächer ist über den Sternen! Wer

„traunte mir das ein? Rächet denn jemand

„drohen über den Sternen? Nein! Nein!

„— Ich will's nicht haben. — Ja, ja!

„Weh mir.“

Nachdem Franz die ersten Worte im Todeskampfe vor sich hin gebrütet hat — hebt er sein Auge allmählich dem Gottesgerichte zu, das er bezweifeln möchte. Besser ist es, er hebe zum letzten Troste die Brust entgegen, sage das dumpfe Nein! in die Wolken, dräue mit aufgehobener Rechten — (doch ist es nur der Ballen der offenen Hand; die geschlossene Faust wagt er unwillkürlich nicht dahin) als Wirkung seiner Angst hinauf, stampfe mit dem Fuße und schmettre das zweite Nein! heraus!

Nun aber bleiben die Worte:

„Ich will's nicht haben“

weg. Die ganze Gestalt hat sie in dem letzten — „Nein!“ schon ausgesprochen.

Erdrückt von der Bürde seiner Schuld leuchtet das Gericht ihm entgegen, die Stimme versagt ihm — ja, ja! ruft er zerfnirscht! fällt Daniel, der die Todespost bringt, in die Arme — betet in Verzweiflung, hat keinen Augenblick der Ruhe mehr, fällt in die Hände der Rächer, in die Flammen, wird mit Mordgeschrei in den Flammen hoch empor getragen und zum Gericht fortgeschleppt, wo zu einem letzten Versuch gegen Herrmann er nur lallen und mit niedergeschlagenem Blicke die Menschheit anerkennen kann, die er geschändet hat.

Ist das Gemein: Grelle, das Edelhafte in dieser Rolle zu meiden, die auf der äußersten Höhe schwankt, so ist es gewiß bei allen Rollen, wo böse Charactere geschildert sind, zu vermeiden!

Haben die Rollen der Bösewichter, der Uebelwollenden überhaupt — einen komischen Anstrich, irgend einen in den Charakter verwachsenen Zug komischer Eigenheit, oder einen gewählten Jargon, den Leute solcher Art oft planmäßig voraussenden, um dahinter desto unbemerkt vorrücken zu können — so werden sie ganz gern von den Schauspielern übernommen.

Das Böse, oder charakteristisch Harte wird dann mehrentheils so mit dem Scherz oder der Farze zugedeckt, daß nichts oder nur so viel übrig bleibt, um die Zuschauer, die Mitspieler in Verlegenheit zu setzen, und den Autor ganz und gar zu vernichten.

Ist das Komische in einer solchen Rolle wirklich Charakterzug — so weiß es der nicht, der es besitzt. Ein solcher Zug entsteht aus einem Affect, einer Hauptneigung, oder Ge-

wohnheit, es ist unmöglich, daß der, welcher ihn hat, damit hervortreten, die Dinge besonders ins Licht setzen wollen kann. Er überläßt sich dieser Weise unwillkürlich, sie ist mit seinem Sinn und Wesen eins, wie der Athem mit dem Leben. Je unbefangener diese Dinge dahingegeben werden, je ruhiger und ernster das Seltsame geschieht, je inniger erfreut es. Behebt sich jemand weit und breit mit Characterzügen — so sieht der Schauspieler aus der Larve hervor, deutet darauf und ruft: nicht wahr meine Larve ist possierlich? Sagen sie da vorn doch gefälligst — „Ei ja!“ dann schlüpfe ich wieder ein und posse weiter.

Es martert den Zuschauer und die Schauspieler, wenn die handelnden Personen einen harten, eigenwilligen, rachsüchtigen Mann zu schonen haben sollen, wenn um diesen der Ernst der ganzen Handlung sich drehet und —

er wird entweder ein ganz gemeiner Grobian oder zum Pöffenreißer herabgewürdigt; wobei gleichwohl die übrigen nicht anders können, als daß sie fortfahren, dieser albernen Gestalt alle Deferenz zu beweisen.

Das Wesen der intriganten Leute besteht gewöhnlich in einer schnellen, leicht überhitzenden Manier, welche der Gründlichkeit des Vortrags eben so aus dem Wege geht, wie sie der festen Beobachtung entgehen will.

Es giebt allerdings Intrigante von ganz entgegengesetzter Weise, aber jene ist die, welche auf dem Theater am üblichsten ist.

Haben sie nun auch einen raschen Vortrag, einen überstürzenden Dialog — so ist es doch nicht gesagt, daß sie nur ein immer fortwährendes Geplapper führen.

Weit eher mögten sie denen, womit sie zu thun haben, weiß machen, daß sie aus der

Quelle der wahren Lebendigkeit schöpfen, daß sie von ihrem Gegenstande durchdrungen sind.

Der Character des Geheimraths Mantel in dem Schauspiel die Hausfreunde, bietet Gelegenheit dar, hierüber ausführlichere Erläuterung zu geben.

Diesem Manne ist es durchaus darum zu thun, daß er gelte. Er wird unbedenklich Verzicht darauf leisten, in der Meinung denkender Köpfe etwas zu seyn, wenn nur der Haufe von ihm glaubt, daß er etwas vermag.

Er ist Fünfzig passirt, aber er wird aller Lebensfreude, Ruhe und Bequemlichkeit entsagen, wenn er dieser Leidenschaft Genüge leisten kann.

Er wird kein Mittel unversucht lassen, außer dem, was ihm den Anschein geben könnte, außer dem politischen Cours gesetzt zu seyn, um eine Stufe höher sich zu drängen.

Er drängt, stößt und treibt sich durch alle Verhältnisse, Charactere und Begebenheiten nach seinem Ziele.

Ueber das qu'en dira-t-on ist er längst weg. Er setzt sich über den Rest des Naturgefühls für die Tochter weg, wenn er für sich den letzten Zug zu thun hat.

Diesem Manne ist es um seine Thorheit Ernst. Sein Streben ist eine Leidenschaft und muß mit Energie vorgetragen werden. Die komischen Inversionen entstehen aus der Zucht, womit er seine Plane verfolgt, aber er weiß nichts davon.

Als Rath, im Costume de l'ancienne Cour, erscheint er dem Onkel seines wackern Schwiegersohnes, einem ausgedienten Offizier, der den Neffen nicht in die Wirbel der Ehrbegierde gestürzt wissen mag. Der Geheimerath sagt ihm:

„In meines Schwiegersohnes Hause soll-
ten die Menschen in Masse aufwarten, an-
genommen, abgewiesen werden, Hoffnung
empfangen, wieder abgewiesen werden. In
allen Häusern würde er dann genannt, ge-
priesen — der Weltende, Einzige, Allmäch-
tige — vivat! So gelangt man zu einem
Nahmen, zu der Gewalt — der Kraft!“

Diese Stelle spricht sein ganzes System
aus und er muß sie mit einem Ernste, mit
einer Innigkeit sagen, wie nur ein Lehrer für
sein System reden kann.

Wird dieser Ernst lächerlich, so ist es an
seiner Stelle. Aber das Annehmen eines
Charlatans darf nicht hier Lachen erregen
sollen.

Der Geheimrath hat indeß vernommen,
daß sein altes Hofkostüm bei dem jungen Mi-
nister ihm entgegen stehe. Flugs ist er in ei-

nen Incroyable umgewandelt. Die Frisur aus Choiseuls Zeiten ist dahin, und die grauen Haare sind zum Titus gezwungen.

Er hat die Liebe, welche des Ministers Bruder für seine Tochter hegt, erfahren. Dieser Bruder soll ihn neben dem Minister ans Ruder bringen, man läßt ihn das hoffen, er geht darauf ein. Er sucht das Unstatthafte der Verbindung mit ihrem Manne der Tochter merken zu lassen, und da diese dahin nicht folgt — sagt er — wie man von Geschäften spricht, ganz leicht, guter Dinge und lächelnd hin — „laß dich scheiden!“

Dies, was er für das Zweckmäßigste, also für das Beste hält, muß ebenfalls arg- und accentlos hingespochen werden. —

Dem Geheimrath begegnet das Unglück, daß dieser Minister abgeht, und ein fester,

strenger Feldzeugmeister vom Jahre 1761 her, Minister wird.

Sommerkleider im Sommer, Winterkleider im Winter — der Incroyable erscheint ohne weiteres im Paradercostum eines militairischen Staats. Der Feldzeugmeister nimmt das nicht gut auf, der Geheimerath ist verlegen — beinahe läßt er sich im Embarras auf Vatergeföhle ein. Sein Schwiegersohn wird gerufen, soll angestellt werden. Seine Representations-Wuth erwacht von neuem — ihm fällt ein Ausweg bei, der ihn noch mit einschieben könnte.

„Und wollen sie mich nichts werden lassen — so müssen sie mich was heißen lassen“ — mit diesen Worten, aus tiefer Seele schmerzvoll ausgerufen, mit dem Tone, womit ein Verzweifelter seine letzte Hoffnung ausschreit, stürzt er davon, seinen neuen Planen nach!

Werden diese und ähnliche Stellen komisch gesprochen: so ist die Rolle getödtet. Nur der tiefe Ernst, die wahre Leidenschaftlichkeit des Thoren, mag Lächeln erregen.

Es ist wohl viel, daß in einem Raume von vier und zwanzig Stunden, als wie lange ungefähr die Handlung dieses Schauspiels berechnet ist — ein Weltmann so arg abgeschliffen seyn soll, dreimal seine äußere Gestalt ganz und gar zu verändern.

Vier und zwanzig Wochen gehören wohl dazu, um die äußere Gestaltänderung zu entschuldigen.

Die dreimalige Uenderung der Systeme kann in zwei Stunden vorgehen. Nennen es etliche abgeseimt, so nennt die Mehrheit es Flug, und unter diesem Schilde ziehen dergleichen Menschen ihrem Verkehr unbekümmert nach.

IV.

Fragmente über einige wesentliche
Erfordernisse für den darstellenden
Künstler auf der Bühne.

U e b e r d e n A n s t a n d.

Als vor einigen Jahren in dem Damenka-
lender ein Aufsatz über den Hoftanzmeister
Mereau in Gotha erschien, war es dem Ver-
fasser durchaus unbekannt, daß dieser selbst
über die Gegenstände, worüber er ihm An-

weisung gegeben und wovon jener Aufsatz handelt, geschrieben hatte.

Herr Nicolai hat die Güte gehabt, ihn davon zu unterrichten, indem er zugleich das Buch:

„Réflexions sur le maintien et sur les
„moyens d'en corriger les défauts par
„Mereau, à Gotha chez Mevius et Diet-
„rich, 1760.“

dem Verfasser jenes Aufsatzes freundschaftlich zum Geschenk gemacht hat.

Alle Schauspieler sollten dieses vortreffliche Buch lesen und oft lesen. Haben sie nicht Gelegenheit gehabt, die frühe Bildung zu empfangen, welche Herr Mereau allen jungen Leuten wünscht: so werden sie hier Stoff zum Nachdenken finden, wie sie für ihre Haltung Sorge tragen können, wenn diese vernachlässigt ist. Der Unterricht im Tanzen ist nicht

allein hinreichend, den guten Anstand zu verschaffen.

In der Vorrede führt Herr Mereau eine Stelle aus Locke an, worin dieser sagt:

„Vergeßt nicht, den jungen Leuten einen
„Lehrer zu suchen, der sich auf das wahrhaft
„Anständige verstehe, der seinen Lehrlingen
„ein freies unbefangenes Wesen mittheilen
„kann, was in ihrer Haltung durchaus sichtbar
„ist. Wenn ein Tanzmeister dieses nicht
„geben kann, so ist es besser, ganz und gar
„keinen zu haben: denn ein ganz einfacher
„Anstand ist weit besser und vorzüglicher, als
„lächerliche Manieren voll Anmaßung. Was
„mich anlangt, so glaube ich, es ist besser,
„seinen Huth geradehin abzunehmen, und die
„Begrüßung wie ein ehrlicher Landedelmann
„zu machen, als wie ein Tanzmeister, der in
„seinen Manieren zu geziert ist.“

Herr Mereau sagt hierauf, gewöhnlich erklären Vestern oder Vorgesetzte, die einen Lehrer in der Tanzkunst für junge Leute suchen, diesem geradehin — „das Kind weiß genug, wenn es Menuett tanzen kann;“ — als ob dieser Tanz so leicht wäre! Er enthält alles, was den vollkommen guten Anstand ausmacht.

In der Folge sagt er — „man tanzt nicht alle Tage, aber man ist jeden Augenblick in der Nothwendigkeit, sich Jemanden vorzustellen. Von der Erziehung, welche junge Leute erhalten haben, urtheilt man nach ihrer Art, sich zu zeigen.“

Er dringt deshalb darauf, den jungen Leuten sobald als möglich eine gute, edle, feine Haltung überhaupt zu geben. (Un bon maintien.)

Nach dem, was über die gerade Haltung des Körpers gesagt wird, über das Zurückbie-

gen der Schultern, damit die Brust herausgehe, wobei man hüten soll, daß deshalb der Kopf nicht vorn überhänge, folgt ein eigenes Kapitel über den Kopf, wie man für dessen Haltung Sorge tragen soll.

Dies fünfte Kapitel, über die Art den Kopf zu drehen, ist äußerst lehrreich.

„Die meisten Leute können sich nicht nach der Seite umsehen, ohne daß ihr ganzer Körper unmittelbar der Bewegung ihres Kopfes folge. Nichts ist unangenehmer und unbeholfener und gleicht mehr einem Automat, als diese Weise sich umzusehen.“

„Um die Kinder zu gewöhnen, mit Annehmlichkeit nach der Seite hin zu sehen, muß man sie vor einen Spiegel stellen, und zwar so, daß ihre Seite dem Spiegel gerade gegenüber ist, dann wendet man ihren Kopf allmählich nach der Seite des Spiegels, da

„mit sie sich sehen; man wird ihren Kopf
„eine sanfte Biegung nach der Schulter der-
„selben Seite hingeben. Dies kann nicht ge-
„schehen, ohne daß man das Ohr der Schul-
„ter nähert, welche auf der Seite ist, wo
„man will, daß sie hinsehen. Dabei habe
„man Acht, daß der übrige Körper nicht die
„mindeste Bewegung mache.“

„Diesen Blick, von dem ich rede, könnte
„man den edlen, ruhigen und angenehmen
„Blick nennen.“

„Man stelle sie ebenfalls von der Seite,
„einem Spiegel gegenüber, wende den Kopf
„nach der Seite des Spiegels hin, indem
„man ihn durchaus gerade hält; das Kinn
„wird etwas zurückgezogen, ohne deshalb dem
„Kopf eine Biegung nach einer oder der an-
„dern Seite zu geben; wirft man nun das
„Auge auf den Spiegel, so bemerkt man,

„daß diese Haltung einen gebieterischen, harten Ausblick giebt.“

„Bleibt man in derselben Stellung, sieht in den Spiegel und giebt dem Kopfe eine Biegung nach der dem Spiegel entgegen-
gesetzten Seite; so wird man finden, daß diese Richtung etwas Spottendes enthält.“

„Will man nach der Seite hinsehen und wendet den Kopf nur halb, so ist man genöthigt, den Augen eine um so viel schärfere Richtung dahin zu geben, wohin man sehen will. Dieser Blick macht durchaus widrige Wirkung.“

Nach manchem, was über die Art gesagt wird, wie die Schultern gleich getragen werden sollen, oder wie einer hier entstandenen Verwöhnung abgeholfen werden könne, folgt das siebente Kapitel von den Armen:

„Die meisten Leute“ — sagt Herr Mereau

„wenn ihre Hände keine bestimmte Beschäfti-
„gung haben, finden sich in großer Verlegen-
„heit, wie sie ihre Hände halten sollen. In
„diesen Augenblicken der Unthätigkeit spielen
„sie mit den Points ihres Jabots, mit der
„Manchette, oder sie trommeln sitzend mit
„den Fingern auf ihren Knien. Sie tragen
„die Hände vorn in der Weste, in den Tas-
„schen derselben, oft gar in den Taschen ih-
„rer Beinkleider. Diese leze Gewohnheit, so
„unanständig sie auch ist, ist leider zum Ge-
„brauch worden, denn oft habe ich junge Leu-
„te in Gesellschaft von Damen, welche durch
„Stand und Verdienst große Achtung ver-
„dienten, mit eben diesen Damen die Unter-
„haltung führen sehen, und ihre Hände wa-
„ren in so wenig anständiger Haltung.“

Was würde der gute Mureau sagen,
wüßte er, wie wir seitdem vorgerückt sind!

„Andere stemmen die zugemachte Faust auf
„die Hüften.“

„Ich habe Leute, die einen Rang in der
„Welt behaupteten, so wenig im guten Tone
„unterrichtet gefunden, daß sie, indem sie
„mit regierenden Fürsten redeten, ihre Hände
„auf den Rücken in einander geschlungen
„hielten.“

„Um diesen Fehlern auszuweichen, mag
„ein junger Mann, wenn seine Hände nichts
„zu thun haben, sie immerhin an den Seiten
„herabhängen lassen. Um gewiß zu wissen,
„daß sie an der Stelle sind, wohin sie gehö-
„ren, darf man sie nur wohl ausgestreckt auf-
„heben, sie dann perpendikulär, wie todte,
„herabfallen lassen, sicher werden sie auf die
„Gegend, wo gewöhnlich die Taschen des
„Kleides sind, herabfallen, da ist ihre
„Stelle.“

„Ich sage nicht, daß die Arme stets an
„den Seiten herabhängend bleiben sollen.
„Man kann allenfalls die Hand vorne in der
„Weste tragen, aber nie in den Taschen und
„ganz und gar nicht in den Taschen der Beins-
„kleider. Die jungen Frauenzimmer läßt man
„ihre Ellenbogen weit zurücktragen. Man
„meint damit, ihre Schultern ebenfalls zurück-
„zuwerfen und ihnen nun eine durchaus ge-
„rade Haltung gesichert zu haben. Die ge-
„rade Haltung kann aber erreicht werden,
„ohne daß man die Gestalten quält und lä-
„cherlich macht.“

Herr Mereau sagt, daß die Frauenzimmer
für eine feine Haltung der Arme, deren El-
lenbogen er gerade von der Schulter herab
bis in die Gegend der Hüften fordert, eine
große Erleichterung durch den Gebrauch des
Fächers haben. Er verlangt, diesen an die
Stelle,

Stelle, wo die Stäbe zusammenlaufen, in der rechten Hand zwischen den beiden Fingern gehalten, die dem Daumen am nächsten sind, so daß die Höhe des Fächers oder seine eingefaltete Breite nach unten hin gekehrt ist. Er sagt, es sehe links, wenn Damen mit dem Fächer die Spitze des Knies berühren, ihn auf dem linken Arm ruhen lassen, oder in gerader Linie von sich abgekehrt hinaus halten. Doch wolle er über den Gebrauch des Fächers keinen Unterricht geben; er verweise auf Damen, welche darin eine Geschicklichkeit hätten, die seine Feder nicht beschreiben könne, ohne das Verdienst zu mindern.

Der Verfasser, welcher dieselbe Uebersetzung hat, stimmt hierin Herrn Mercan völlig bei. Der Gebrauch des Fächers ist so viel bedeutend, daß es ihm erlaubt seyn wird, zu sagen, wie sehr er jetzt den feinen Gebrauch

desselben auf der Bühne und im Leben vermengt.

Ehe die Fächer so verkleinert wurden, daß man sie nicht einmal als ein Komma in der Unterhaltung mehr gelten lassen kann; haben Damen von Geist und Grazie, ohne daß sie deshalb in kleinliche Minauderie verfallen wären, eine geistvolle Bildersprache durch einen characterisirten humoristischen Gebrauch des Fächers geführt.

Der Fächer kann unwillkürlich von der Gemüthsstimmung, von der Ruhe, vom Zorn, vom Gram, von der Wehmuth; von der Nüchternheit, von der Hoffnungslosigkeit — von allen dem, was weder Wort, Ton, Blick, Farbe oder Schritt oder Bewegung verrathen darf — der Fächer kann dem, der die Seele versteht, welche dieses Instrument spielt, alles ahnen lassen.

So lange er noch Kächer war, ein Telegraph, von einer feinen Seele in Bewegung gesetzt, von einer verständigen Seele gedeutet — konnte er das.

Als es aber Sitte ward, mißverstandene Natürlichkeit der Grazie vorzuziehen, da führte und trug man dies feine Wesen nicht mehr leicht und niedlich in zierlichen Fingern, man packte es mit der ganzen Hand in der Mitte und ruderte wunderbar damit durch die Luft. Man deutete damit wie mit einem Stecken. Die Heroinen theilten damit Liebesschläge aus, auf zwanzig Schritte hörbar.

Seit dieser Umwandlung spricht der liebe Talisman nicht mehr, man fragt ihn auch nicht mehr.

Es ist zwar statt dessen ein Ridicul gewonnen; aber dies Spielwerk zielt nur die kindliche Schönheit. Die feste Hand der Er-

führung bewirthschaftet unsanft diesen kleinen Raum, der Arme, Ellenbogen und oft den Körper in unzierliche Bewegungen bringt, indem er das Auge versteckt, das geradezu am Boden dieses Säckchens wühlt, welches bei Hausfrauen bis oben an vollgepfropft ist.

Der Fächer sprach den Sinn des Kindes, des Mädchens, der Frau, ließ den Gedanken der Matrone Gewicht, und zeigte, wenn alle Ansprüche verloren waren, noch die feinen Bewegungen einer schön gebliebenen Hand.

„Es ist eben so gegen den Wohlstand,“ fährt Herr Mereau fort — „die Hände über den Magen zu falten, als es gegen die Schicklichkeit ist, damit viele Bewegungen zu machen, wenn man spricht. Nichts ist unangenehmer, als wenn die Händesprache eines Mannes mich nöthigt, im Gespräch eine gute Armeslänge von ihm entfernt zu

„bleiben. Dergleichen Leute sind eben so zu
„fürchten, als wie die, welche sich nicht ein-
„bilden können, daß sie ihren Mann über-
„zeugen, wenn sie ihm nicht im Gespräch auf
„die Arme klopfen, auf die Schultern, oder
„am Knopfe des Kleides zu sich hingziehen.“

„Es giebt Fälle in der Unterhaltung, wo
„eine Bewegung des Armes, eine Bezeich-
„nung der Hand, dann gegeben wann es sich
„gehört und mit Schicklichkeit gegeben, an-
„genehm ist und selbst nothwendig werden
„kann.“

Im achten Kapitel sagt Herr Mereau von
der Stellung der Schenkel, der Knie und der
Beine: so einfache und faßliche Bemerkungen,
daß eben um der Einfachheit willen, darin sie
vorgetragen sind, gewiß mehr Nutzen daraus
zu nehmen ist, wie aus einem überzierten Un-

terricht, den eine Häufung von Kunstphrasen noch verdunkelt.

„Man betrachte die Beine wie zwei Säulen, wovon die Füße das Grundgestell ausmachen, und auf welchen die Masse des Körpers ruhet. Wenn man also steht und bequem und mit Anstand erscheinen will: so müssen Schenkel, Beine und Füße ein Ganzes ausmachen, welches in gerader Linie unter die Hüften gestellt ist. Geschieht das nicht: so ist die Stellung unangenehm und gezwungen. Es giebt eine Stellung, welche nicht eben unangenehm, aber doch unbequem ist; wenn nemlich das Gewicht des Körpers auf einem Beine ruhet. Diese Stellung ermüdet, man kann nicht lange darin aushalten, muß sie oft verändern und wirft deshalb den Körper bald auf eine Seite hinüber, bald auf die andere. Diese Stellung

„hat noch den Nachtheil, daß sie die Länge
„der Gestalt um einen starken Zoll verkürzt.“

„Wenn ganz junge Leute sich gewöhnen,
„den Körper in ruhiger Stellung auf einem
„Beine besonders ruhen zu lassen: so geschieht
„es sehr leicht, daß ein Hüftknochen mehr als
„der andere sich heraushebt.“

„Es giebt noch gewisse Stellungen der
„Verlegenheit oder der Trägheit, welche al-
„len guten Anstand verlegen. Wenn man
„z. B. sich an das erste beste Stück Hausge-
„rätthe im Zimmer anhält. In gebohnten
„Zimmern sieht man, da mehrentheils bei
„dergleichen Stellungen die Füße gekreuzt ste-
„hen, manchen Fall, Ausglitschen und der-
„gleichen.“

Es giebt Schauspieler, für welche ein Tisch,
ein Stuhl auf der Bühne eine so anziehende
Kraft zu haben scheint, daß es ihnen deutlich

abzumerken ist, wie sie ihr ganzes Spiel darnach richten, in die Nähe dieser Nothhelfer zu gelangen. Entweder geben sie dann sich eine ungeschickte Beschäftigung damit, oder man sieht ihnen doch an, daß es ihnen recht wohl ist, wenn sie diesen Trost in der Nähe wissen.

Im eilften Kapitel handelt Herr Moreau vom Gange (de la marche.)

„Der Gang soll edel seyn und sicher. Man soll verhüten, daß der Körper im Gehen nicht die Gewohnheit unangenehmer Bewegungen habe.“

Dies kann wohl nur der sehr frühe und gute Unterricht bewirken und sichern. Ohne diesen nimmt der Körper von den gewohnten Beschäftigungen, vom Beruf, vom Temperament selbst, eine Richtung an, die vorzüglich im Gange sichtbar ist.

Lebhafte Menschen, welche nicht durch sehr zeitigen Unterricht ihrer ganzen äußern Haltung Maaß und Sicherheit gegeben haben, zeigen gewöhnlich in ihrem Gange die augenblickliche Stimmung ihres Gemüthes.

„Man soll keine zu großen Schritte machen, sie verhindern, daß der Körper das Gleichgewicht behält und jene Sicherheit, welche das Haupterforderniß des guten Ganges ist. Kreuzt sich gar der Schritt, so ist es um die gerade Haltung der Gestalt gethan, Schultern und Hüften erhalten unwillkürlich eine unangenehme Bewegung.“

Man sieht den guten, ungezwungenen Gang so selten, den gezierten oder vernachlässigten Gang aber so oft, daß es nicht für kleinlich gehalten werden wird, wenn der Unterricht, den Herr Mureau über dieses Haupterforderniß erteilt, hier angeführt wird.

„Um gut zu gehen, muß, wenn man einen
„Schritt thun will, der Schenkel, das Bein
„und der Fuß wohl gerichtet seyn, sie müssen
„nur ein Ganzes ausmachen, das an der
„Hüfte sich befestigt findet. Ist der Körper
„wohl und gerade auf die Hüften gerichtet,
„sind die Beine in perpendiculärer Linie dar-
„unter gestellt; so biege sich die rechte Knie-
„kehle: diese Biegung wird machen, daß in
„demselben Augenblicke der Absatz desselben
„Fusses sich von dem Boden hebt. Dann
„mag der ganze Fuß sich einen oder zwei
„Zoll vom Boden heben, wobei beobachtet
„werden muß, daß die Spitze nicht höher ste-
„he, als der Absatz. Nun wird die Kniekehle
„gestreckt, der Fuß vorwärts bewegt, den
„man flach (à plat) niedersezt, das ist, man
„soll nicht erst den Absatz, dann das Uebrige
„des Fusses niedersezen. Sobald der Fuß auf

„den Boden gesetzt ist, wird man den Körper
„vorrücken lassen, so daß er ganz auf dem
„Beine ruhet, welches eben den Schritt vor-
„wärts gethan hat. Der andere Schritt ist
„bereits angefangen, wenn dieser geendet ist.
„Denn indem der Körper auf dem rechten
„Beine ruhet, biegt sich das Kniegelenk des
„linken Beines, natürlich hebt sich der Ab-
„satz vom Boden, und es ist nichts mehr
„übrig, als das Bein vorwärts zu schieben,
„das Kniegelenk zu strecken und den linken
„Fuß auf den Boden zu setzen, wie es vom
„rechten Fuße gesagt worden ist. So erlangt
„man einen sichern, edlen und angenehmen
„Gang, der auch nicht ermüdet.“

Die meisten Menschen — es ist nicht bloß
die Rede von Schauspielern, wenn sie daran
denken, sich einen Gang zu geben — scheinen
zu vergessen, daß — „Gehen“ nichts anders

bedeuten soll, als — sich anständig und angenehm von der Stelle bewegen.

Ihr Zweck ist der, wie sie im Gehen etwas vorstellen, etwas scheinen wollen, daß sie nicht sind. Zu dem Ende sinnen sie mit Sorgfalt auf eine Tragung des Kopfes, der Brust, der Schultern. Von da aus, von dem Character aus, den sie durch den Gang geltend machen wollen, lassen sie (abgerechnet, daß sie auswärts gehen) die Beine und Füße entweder gestreckt hinausgreifen oder nachschleifen.

Daß man geht, um an einen Ort hinzugelangen, und daß jeder dieses so bequem, anständig und ruhig (*d'un air aisé*) thun soll, als er vermag — daran denken die wenigsten.

Eben deshalb ist das, was Herr Merreau über den Gang sagt, nicht so unbedeutend, als es vielleicht scheint.

Was er davon sagt, daß man im Umwenden, wenn man z. B. nach der rechten Seite sich umdrehen will, nicht mit dem linken Fuße am rechten vorüber kreuzen solle, weil man, außer daß es dem Körper eine schlechte Haltung giebt, leicht fallen könne: ist für Schauspieler besonders wichtig. Obschon es zum ersten Unterrichte gehört, sieht man so oft auf der Bühne dagegen fehlen, und sieht es sogar von Frauenzimmern.

Das zwölfte Kapitel handelt vom Sitzen (*de la manière dont on doit s'asseoir*). Herr Mureau redet hier, wie fast in den meisten Fällen, von dem Unterricht, den man den Kindern geben solle.

Es giebt aber so wenige, welche die gewöhnlichen Verrichtungen im gemeinen Leben auf gefällige Weise leisten, daß seine Bemerkungen

Fungen auf die Menschen von jedem Alter angewendet werden können.

„Man soll nicht mit dem Rücken sich an
„die Stühle lehnen, nicht mit weit hinaus-
„gestreckten Beinen oder mit gekreuzten
„Schenkeln sitzen.“

„Um bequem und mit Anstand zu sitzen,
„sollen Füße und Knie nach auswärts gewen-
„det seyn, die Beine aber sind in perpendicu-
„lärer Richtung vom Knie am Boden.“

„Indem man sich setzen will, soll man den
„Körper weder schwerfällig, noch zu lebhaft
„auf den Stuhl fallen lassen. Der Körper
„nehme gerade die Mitte des Stuhles ein.
„Nichts giebt ein linkeres Ansehen, als wenn
„jemand den Platz auf einer Ecke des Stuh-
„les nimmt. Dazu kann niemals eine Ursache
„vorhanden seyn. Denn wollte man mit je-
„mand reden, der an der Seite sitzt: so darf

„man ja nur den Kopf nach demselben hin-
„wenden.“

„Man soll, um aufzustehen, den Körper
„nicht zu weit vorbeugen, oder sich mit den
„Händen auf die Knie stützen, als wollte
„man durch diese Hülfsmittel Kräfte nehmen,
„um aufstehen zu können. Das giebt ein
„Ansehen von Nachlässigkeit und Trägheit.“

„Um sich mit Anstand vom Stuhle zu er-
„heben, sollen, vor dem Aufstehen, die Füße
„einen guten Zoll breit einer dem andern nä-
„her gebracht werden. Der Körper lehnt sich
„etwas vor, um das Gleichgewicht zu erhal-
„ten.“

„Sitzt jemand an der Seite, dem man das
„Kompliment machen will, so muß man den
„Kopf wenden und ihn ansehen, ehe man
„aufsteht, man bereitet ihn dadurch vor, die

„Begrüßung zu empfangen, welche man ihm
„zu machen hat.“

Die Art, wie auf der Bühne der Stuhl
geboten, genommen, gerückt, gegeben wird —
das Sitzen und Aufstehen, alle diese Dinge
geschehen gewöhnlich so vernachlässigt, zum
Theil so ungeschickt, daß schon etwas bedeu-
tendes gewonnen ist, wenn durch die Erwäh-
nung dieser Gegenstände das Nachdenken,
oder doch einige Sorgfalt veranlaßt wor-
den ist.

Die Formen der Stühle sind mehrentheils
auf der Bühne nicht vortheilhaft gewählt.
Die Sitze sind entweder zu niedrig, wodurch
das Niedersetzen und Aufstehen erschwert wird,
auch der Körper eine unvortheilhafte Stellung
erhält; oder sie sind zu hoch, wo man dann
mehr angelehnt als sitzend erscheint.

Es giebt Charactere und Situationen,

welche eine unbeobachtete Haltung des Körpers überhaupt, also auch im Sitzen und Aufstehen, entschuldigen, sogar manchmal erfordern.

— Aber es ist auffallend, wenn Schauspieler, wo dieses nicht der Fall ist, sich doch jede Vernachlässigung gestatten, nur auf einer Seite des Stuhles sitzen, den Arm über die Rückenlehne legen und herabhängen lassen. Hier und da geschieht dies wohl noch mit guter Art, mit der Grazie, welche der Humor etwa ertheilt. Aber nun denke man das Heer der Nachahmer, die das ohne Sinn und Beschönigung bloß deshalb nachahmen, weil es ihnen bequem dünkt, sich anzulehnen. Diese gehen nun gewöhnlich noch weiter, sie lehnen nicht den halben Arm leicht über die Lehne. Sie hängen die Schulter darüber, pflanzen den halben Rücken dicht an die Lehne, schla-

gen einen Schenkel über den andern, falten auch wohl — die Stuhllehne mit umgeschloss — beide Hände, und reden in dieser ganz gemeinen Haltung von Leidenschaften und den wichtigsten Dingen.

Sitzt nun einem Herrn, welcher sich so nimmt, eine Dame gegenüber, die es in ihrer Art eben so macht, oder die mit einer falschen Idee von Zierlichkeit sich nur an eine Ecke ihres Stuhls heftet, den Busen nach der entgegengesetzten Seite empor hebt, den Kopf aber einwärts auf die Schulter sinken läßt, mit einer Hand an dem Stuhle sich aufstemma und damit eine Schulter höher als die andere schiebt — so ist das eine Gruppe, die den Sinnen sehr weh thut.

Bei dieser Gelegenheit kann eines Gegenstandes erwähnt werden, der wesentlich zum guten Anstande gehört, und welcher auf der

Bühne selten mit gehöriger Achtsamkeit behandelt wird, nämlich das Brieffschreiben, versiegeln, empfangen, eröffnen und lesen. Mit dem Brieffschreiben beschäftigt man sich zu viel, — wenn nämlich jede Zeile ängstlich hingemalt wird, wenn man mit dem ganzen Körper auf dem Briefbogen ruhet und die Feder mit Biererei wie in den Aether taucht; oder man beschäftigt sich zu wenig damit, wenn die Feder über den Bogen hingleitet, das Gesicht gar bei der Sache nicht gegenwärtig ist, und die Feder nach Art eines Knaben zu Kleren eingetaucht wird.

Die Schreibzeuge sollen klein aber vollständig seyn und nicht den Brieffschreiber nöthigen, seinen Bogen mit verkehrten Daumen einzulegen.

Das Siegellack, welches übelverstandene Oekonomie mehrentheils so schlecht nimmt,

daß es nicht brennen kann, muß den nothwendig in Verlegenheit setzen, der es brauchen soll.

Eine Aftrize, die als Fürstin auf dem Theater einen Brief zu siegeln hatte, schien so große Schonung für ihr fürstliches Wapen zu haben, daß sie es vor dem Siegeln zum Munde brachte, das Büngelchen hervor-gehen ließ, das Petschaft sorgfältig benetzte, nun aber standhaft siegelte, indem sie zugleich aus allen Leibeskräften auf das Petschaft drückte, welches ihr so ernst war, daß sie dabei die Zähne etwas übereinander biß und in der Anstrengung den Kopf hin und her beben ließ.

Es ist unangenehm zu sehen, wenn Briefe, die mit einem Finger oder doch mit zweien in der Gegend des Petschaftes leicht zu eröffnen sind, mit beiden Händen von einander gerissen werden.

Es ist eine von Vielen angenommene Manier, Briefe vorn auf der Bühne an der Reihe der Lampen zu lesen. Andere und Schauspieler, die sehr gut sehen können, gehen noch weiter, senken die Briefe abwärts nach den Lampen hin, biegen sich auch wohl ganz herab und lesen mit krummen Körper. — Können sie lesen: so begehen sie eine strafbare Thorheit. Haben sie ein schwaches Gesicht: so sollen sie diese Briefe lernen, aber sie sollen nicht die Täuschung auf eine so kindische Weise unterbrechen.

Wer ein Schreiben empfängt, dessen Inhalt seinen Zorn oder seine Verachtung erregt, mag immer dieses Schreiben auf den Tisch werfen, es im Zorne schnell, achtlos oder mit Wuth einfalten. Aber er soll es nicht wie einen Knäuel in der Hand zusammen knittern und ballen.

Es lassen sich wenig Fälle denken, wo dies nöthig seyn könnte. Wie ängstlich ist es aber, wenn aus einem solchen Briefe in der Folge des Schauspiels noch eine Stelle vorgelesen werden soll, und er nun deshalb wieder auseinander genommen und mit den Händen geplättet werden muß, damit dies möglich wird oder scheint.

Eben so stört es die Täuschung, wenn der Unwille die Briefe an den Boden wirft, sie da liegen bleiben und die nächste Theater-Veränderung führt in das Zimmer dessen, der den Born erregenden Brief geschrieben hat. Eben so gut könnte der Unwille den Brief in die Tasche werfen. Es ist ohnehin nicht üblich, daß wir in unsern Zimmern Briefe an den Boden werfen, weshalb geschieht es auf der Bühne?

Wie werden Wechsel, Testamente, Ver-

schreibungen und ähnliche Dinge — oft mißhandelt? So arg, daß mehrentheils mit dem vernichteten Document die Handlung an sich geendet seyn müßte!

Ganz anders empfängt man und entfaltet ein Schreiben, woran alles gelegen ist, als wie man Briefe empfängt, wovon man vorher weiß, daß sie nur Tagesneuigkeiten enthalten.

Ganz anders wendet man die Blätter eines Testamentes, einer Schenkung, als man die Blätter einer Zeitung wendet.

Wer viele Papiere auf einmal vorzulegen oder zu empfangen hat, erhält darin eine gewisse Sicherheit und ist nicht verlegen, eines oder das andere Papier aus der Mitte wieder hervorzufuchen. Bei diesen Gelegenheiten wird man oft eine quälende Unbeholfenheit gewahr. Die Papiere werden unter dem Arme einge-

Klemmt, in die Rocktaschen geängstet, fallen halb an den Boden, und man sieht es nur zu deutlich, daß sie den ängsten, der damit zu thun hat.

Es ist daher äußerst nöthig, daß der Schauspieler, welcher dergleichen öffentlich zu thun hat, sich einige Gewandheit und Sicherheit darin verschaffe.

Die Directionen lassen sich manchmal Vernachlässigungen hierin zu Schulden kommen.

Auf einem Theater von großer Bedeutung ward in Schillers Don Carlos das Ordenskreuz von Calatrava dem König Philipp ganz gemüthlich in einem Brief Couvert von Osktavform überreicht. Der König Philipp war so gnädig, es selbst anzunehmen, zu erbrechen und das Couvert auf den Boden zu werfen, wo es liegen blieb.

Der Verfasser bricht hier ab, weil er besorgen

folgen muß, einem großen Theil seiner Leser langweilig werden zu können, welche diese Dinge voraussetzen und befremdet seyn werden, sie nur in Erinnerung gebracht zu sehen.

Gleichwohl sind es gerade die Vernachlässigungen derselben, welche so oft verletzen und den Werth trefflich gegebener Szenen mindern.

Ueber Dinge dieser Art giebt ein gewöhnlicher Tanzmeister keinen Unterricht.

Es wäre zu wünschen und würde nicht nur für die Schauspieler allein von Bedeutung seyn, wenn ein Mann, wie Herr Mereau, jetzt wieder etwas über das gute Benehmen im geselligen Leben schreiben wollte.

Das bisher von Herrn Mereau Angeführte beweiset hinlänglich, daß er den Unterricht in der Tanzkunst für ein unerläßliches Mittel hält, den guten Anstand zu erlangen.

Er deutet aber an mehreren Stellen dar-

auf hin, wie genau er fertige Tänzer von denen unterscheidet, welche Meister des gefälligen Anstandes sind.

„Das Gefällige“ ist überall das, worauf er dringt.

„Une honnête assurance — — un air mâle et une heureuse confiance — — une position agréable et aisée.“

Er verlangt dies von den jungen Leuten — „soit qu'ils marchent, qu'ils se tiennent debout, ou qu'ils soient assis, qu'ils présentent quelque chose, qu'ils tournent la tête, qu'ils regardent d'un côté ou de l'autre; il faut les accoutûmer de bonne heure à assaisonner tous ces mouvements, de cette aisance et de cette grace, qu'on ne puise que dans la belle nature.“

Den Unterricht dieser Gattung kann nicht der geben, der nur ein glänzender Tänzer ist.

Der ihn geben kann, muß Mann von Welt und Kenntniß seyn. Er muß über Verhältnisse und Erfahrungen, die er gemacht hat, gedacht und empfunden haben. Er muß genau wissen, was sein Schüler bedarf, wie er in der Welt zu erscheinen hat, was seiner Gestalt, wie sie sich ankündigt, Nachtheil bringen, Vortheil geben kann.

Ein junger Mann, der bis in sein achtzehntes Jahr keinen, oder keinen fortgesetzten bestimmten Tanz-Unterricht erhalten hätte, nun aber die Bühne betreten sollte, und durch einen Lehrer in der Tanzkunst seinen körperlichen Ausdruck zu berichtigen suchen wollte, würde in der Wahl des Lehrers sehr vorsichtig zu Werke gehen müssen.

Ein Lehrer, der nur den theatralischen Tanz zum Augenmerk hat, nur Füße, Beine und Arme in kunstgerechter Gewalt hat, kann

den Schüler, der nur eine gezierte Maschine werden würde, und doch bei übelverstandener Zierlichkeit des Lehrers Fertigkeit nicht erlangen kann, zum Schauspieler — durchaus verderben.

Man soll in der Tanzkunst den Lehrer wählen, dem man im bürgerlichen Leben die sichere und angenehme Haltung ansieht, nicht eine Spannung des Theatertanzes, aber ein Gesicht, das jedesmal mit gemäßigtem Ausdruck zu den Bewegungen redet, die seine Person für nöthig achtet.

Es giebt nicht viel Tänzer, welche durch das Gesicht den Ausdruck vollenden, den ihre Bewegungen andeuten.

Das Walzen, die englischen Tänze, welche junge Leute am liebsten lernen, geben Beweglichkeit der Glieder, aber nicht den gefälligen Anstand. Ein angehender Schauspieler sollte

sehr lange Zeit Menueett von einem guten Meister lernen. Fechten, Reiten und Exerciren leisten der guten Haltung mehr Vorschub, als ein mittelmäßiger Tanzmeister. Es geschieht so leicht, daß die Füße eine Forderung ankündigen, welcher die Brust und der Kopf keine Erklärung nachzusenden wissen.

Dieser Widerspruch giebt einen Mißton durch die ganze Gestalt.

Unter dem Worte „Anstand“ denken viele Schauspieler nichts anders, als ein überaus vornehmes Wesen. Dies meinen sie durch einen hochgetragenen Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, welches nichts anerkennt, noch achtet, zu erreichen. Sie wählen daher leicht die hochgehendste, prächtigste Figur, die ihnen vorkommt, zum Ideal des Anstandes.

Möchten sie sich lieber sagen — Anstand

ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin diese Person sich befindet, zukommt und ansteht.

Der Anstand des Fürsten, des Ministers, des Generals, des reichen Mannes, des Geistlichen, des rechtlichen Mannes, des Vaters, wenn jeder ein Mann von Bildung ist, kann mehr oder weniger in der Hauptsache derselbe seyn. In einigen Nebensachen können Berufsgewohnheiten und Kostume die äußere Haltung ändern. Temperament, Character, Leidenschaft und Augenblick können auch Verschiedenheiten des Anstandes zur Nothwendigkeit machen. Diesen Unterricht kann der gewöhnliche Tanzmeister nicht geben. Das Genie, die Eigenthümlichkeit des Schauspielers muß ihn bestimmen.

Wer nun nicht früh die gute Bildung für schöne Haltung bekommen hat, und sich ge-

hemmt fühlt, späteren Unterricht sich ganz aneignen zu können, der suche mindestens die ersten Grundregeln zu fassen, und strebe dann, das Wohlanständige sich ganz eigen zu machen. Dies ist möglich, da das Gefällige von dem Gefühl für schöne Formen überhaupt bestimmt wird.

Um darüber Mannigfaltigkeit der Ideen zu haben, ist es vortheilhaft, bedeutende Menschen in den Augenblicken zu sehen, wo sie vor der Welt repräsentiren müssen, oder in besondern Gemüthslagen vermuthet werden können. Selbst wenn sie nicht die Gabe der äußern Darstellung besitzen, ist doch über ihr Wesen in solchen Momenten die innere Bedeutung verbreitet, und aus der Art, wie sie das Ceremoniel üben, lernt man von diesen Vorgängen, das Nöthige bestimmt und ohne unnöthigen Aufenthalt zu verrichten.

Es steht nicht in Jedermanns Gewalt, sich den schönen Anstand zu verschaffen. Dies vermögen vielleicht nur Wenige. Es ist indeß Mehreren gegeben, zum guten Anstande zu gelangen. Niemand aber kann sich entschuldigen, wenn ihm der ehrbare Anstand fehlt.

Eine ganz gewöhnliche Achtsamkeit kann dahin bringen, diesen zu erreichen. Nichts wirft mehr davon zurück, als Vernachlässigungen, die man sich im gewöhnlichen Lebensgange und besonders jene, welche man sich zu Hause gestattet.

Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Benehmen um sein selbst willen stets zu besitzen wünschen muß, so wird Niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der

üble Wille und die ganz entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen.

Ein sicheres Mittel, die erträgliche Haltung sogar zu verfehlen, ist das, wenn man zu Hause lange ungekleidet, oder gar im Schlafrocke verkehrt. Jedermann, der öffentlich zu erscheinen hat, sollte sehr früh ganz gekleidet seyn, denn mit der frühen Kleidung tritt unwillkührlich das Gefühl der Thätigkeit und angestregten Richtung ein. Leute, die ganz und gar kein Geschäft haben und Tage lang, ohne Blick und Gedanken, auf dem Sopha aushalten können, pflegen eben deshalb, sobald sie gekleidet sind, gleich auszugehen.

Das beständige Tragen der Oberrocke verdirbt den Gang, ist der Haltung der Arme hinderlich und befördert die Hebung der Brust nicht.

Die Kleidungsmanier der Incroyables, wo der Körper mit einem Anzuge nur behängt wird, mag der Gesundheit zuträglich seyn; dem guten Anstand ist sie hinderlich. Nicht als ob es nicht Leute gäbe, die auch darin die feinere Haltung behaupten, aber sie sind selten. Die aber, denen der bessere Anstand schwer oder unmöglich wird, schreiben sich gern durch die Uniform dieses Unforms zu der B unst, welche der Bildung spottet, die sie nicht haben kann.

Alle Bekleidungs-Gitten, welche der gefälligen Haltung nicht beförderlich sind, oder gar sie erschweren, sollten den Schauspielern überhaupt widerrathen werden. Denen aber, die ganz und gar keinen Anstand oder Haltung für irgend ein Fach haben, sollten alle Trachten, worin sie sich wie Wilde hüllen und

hin und wieder wackeln, besonders die Schanzläufer; durchs Gesetz verboten werden.

Wie ist es möglich, daß jemand, der ohne hin nicht seiner Haltung Herr ist, wenn er den ganzen Tag in einer solchen Hürde untergeschlichen ist, die Hände in den Seitenschnitten getragen, die Schultern in die Höhe gezogen hat, um den wohlthätigen Einfluß des Sammtkragens zu empfinden, daß der am Abend, in einem anständigen Kleide, sich frei und gefällig bewegen kann.

Hat es Schauspieler gegeben, welche, wenn sie angestellt waren, Leute von Stande zu spielen, deshalb die Gewohnheit hätten, alles und alles mit hoher Action zu begleiten — das Messer, womit sie den Apfel schälten, zu führen wie den Dolch des Copholles, eine Hausbestellung zu verrichten, wie eine Anrede an das römische Volk: so hat sich das Publi-

Hum und sie selbst bei dieser Schwachheit doch besser befunden, als beide sich jetzt dabei befinden, wenn Einfachheit und Unwissenheit sich unter der Firma von Natürlichkeit in das Kunststudium einschwärzen wollen, und wohl gar noch Forderungen von Genialität auf harte Fehler machen.

Der Schauspieler soll seine Seele empfänglich halten für jeden Eindruck. Er soll die Beweglichkeit seines Körpers durchaus erhalten, um alles damit vorbilden zu können, wozu das Talent ihn mahnt. Gewohnheiten, einförmiges Leben, alle Einseitigkeit, streben dieses Geistes- und Körperfertigkeit durchaus entgegen.



U e b e r d a s K o s t u m e.

Das Kostume ist ein Theil des Anstandes. Mehrentheils giebt der Stand es an und das Kostume fordert die besondere Haltung, welche seine Deutung oder die Zeit, wo es als geltend angenommen ward, bestimmt.

Der deutsche Edle in der Manteltracht von 1550, mit den weiten Beinkleidern, den pauschyigten Ärmeln, dem hohen Federhute, kann nicht den Gang unserer Tage haben. Sein Gang ist alsdann der Kleidung, die Kleidung seinem Gange hinderlich. Seine Ehrenbezeugungen, seine Artigkeiten müssen etwas Festeres, Entschiedeneres haben, als die jetzige Form mit sich bringt. Die Sprache des Muthes muß im ruhigeren Glauben an seine Thaten geführt werden.

Läßt ihn der Dichter von heute sprechen, so werde dieser Fehler verdeckt, so viel als möglich ist.

Das edle deutsche Fräulein, wenn sie nicht auf den Burgzinnen in griechischer Tracht, Nymphenschleier oder Ballkleide wandelt, wird es gern vermeiden, das faltenreiche, schwere Gewand durch einen trippelnden Schritt und die Haltung der *laitière* zu verunzieren.

Wer Uniform zu tragen hat, wird gern in würdiger, ehrenvoller, doch zwangloser Haltung seyn wollen.

Die Kleidung der neu modernen Herren fordert, daß man sich in ihre Weise schicke.

Wer in die bunte Maske des Thoren kriechen soll, wer sich in das Wesen des verlebten alten Liebhabers setzen muß, wer sorglos, eigen und doch anziehend als Landbauer vor unsern Augen verfahren soll — der Sitz, der

seine Bewegungen so sparsam ausgiebt, wie sein Geld, seine Kleider auf das nächste Jahr gehend schont — alle diese Kostume fordern körperliche Haltung und eine Gewohnheit, in diesen Kleidern zu verkehren.

Es ist gewiß, daß diese Gewänder und Kleiderformen den, welcher die Gabe hat, sich leicht zu versehen, selbst ansprechen und ihre Anweisung geben.

Zu dem Ende muß man früh in jede dieser Weisen eingekleidet seyn. Wirft man Kleider eines fremden oder nicht gewohnten Kostums erst in der letzten Viertelstunde um, so kleidet man sich zu einer Masquerade, und bereitet sich nicht zu der äußern Haltung, welche ein Character fordert.

Die Anzüge in den bürgerlichen Schauspielen sind jetzt so einförmig, daß dadurch gar keine äußere Unterscheidung mehr möglich ist.

Braun, blau oder schwarz kleiden sich Alle, Herren, Kammerdiener, Liebhaber und Onkel; so wie weiß die gleiche Kleidung für alle Frauentzimmer ist, sie mögen Damen von erster Bedeutung oder Coubretten seyn.

Es ist in der That zu wünschen, daß auf der Bühne eine Gattung Abstufung in den Kleidern wieder in Gewohnheit kommen möge, um die Eintörmigkeit aufzuheben; welche, außerdem, daß sie dem Auge nicht wohl thut, in der That mehr, als man glaubt, auf die Darstellungen Einfluß hat.

Die französischen Schauspieler haben das ganze Kleid (*habit habillé*) nicht verworfen, sondern für alle Rollen von einiger Bedeutung beibehalten, und sie haben sehr wohl daran gethan.

Für die Schauspieler von untergeordneten Talenten ist das Kleid oft ein Wegweiser,

eine Barriere, die sie in den Schranken hält, welche nicht überschritten werden kann, ohne der Wahrheit und dem gefälligen Ansehen zu nahe zu treten.

Von einer nicht gut gegebenen Rolle sagt man wohl: „es war alles von einer Farbe.“

Wenn dies nun auch wörtlich zutrifft, dann ist das Uebel noch größer.

Auf den Hüthen und Helmen der altdeutschen Tracht ist die Feder, der Federbusch, eine schöne Zierde. Schade, daß sie so oft mißbraucht wird.

Die hohe Feder soll mit Geschmaek getragen werden. Wenn der Kopf ohne Ursach hin und her geworfen, herüber und hinüber gewendet wird: so erhält die Feder zitternde, kleinliche, nichts sagende Bewegungen. Bei sorgfältigen, ernstern Bewegungen des Kopfes kann die hohe Feder von Deutung werden,

den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden.

Eine immer hin und her wankende, zitternde Feder thut zuletzt dem Auge weh.

Ein ungeheurer Federbusch ist ein flägliches Unbild, der sogleich den leeren Kopf verfühdet, welcher sich damit zu etwas zu machen denkt. Die Bewegungen einer solchen Karrikatur, welche sogleich an die herumziehenden Selttänzer mahnt, sind gewöhnlich einfältig und widerlich.

Es fehlt dann nichts, als daß Brust und Magen mit einer Chaussee von dicken, falschen Steinen belegt sind, um das Lächerliche zu vollenden. Jedes Kostume, das mehr enthält, als die Sache fordert, oder Dinge enthält, welche der Sache widersprechen, beleidigt den Geschmack.

V.

Ueber den Vortrag in der höhern Tragödie.

Vor funfzig Jahren gab es auf den deutschen Schaubühnen eine Gattung Helden-
Trauerspiele, in Falten, steifen, gereimten
Versen geschrieben, welche von den Schau-
spielern mit großer Bemessenheit in Schritt
und Tritt, mit kaltem, leerem Schwallst, mit
eingestemmtem oder weit hinaussegelndem Arm
vorgetragen wurden. Nach damaligem Be-
griff gehörte es zu der Sache, den Mund so

voll zu nehmen, daß kein Wort, kein Laut heraus kommen konnte, wie bei andern Menschen. Die Blicke waren stets in den Wolken, die Worte wurden lang gezogen, und die Sprache schien eigens darauf eingerichtet, gewisse Buchstaben und Worte wie ein ferne herziehendes Donnerwetter zu gebrauchen, was endlich mit Blitz und Einschlag, nach richtig bemessenem Tempo, in Schrecken setzte.

Von der abgesondert seyn sollenden Vornehmheit her geleitet, nannten die Schauspieler dieses Wesen — „die Staatsaction.“

Der Scherz mischte sich in dieses vornehme Wesen. Zwar nicht in bunter Jacke, doch gab es Räte und Diener, welche Kurzweiligkeiten in hohem Ernste vortrugen.

Die Zuschauer hatten lange diesem Wesen als einer ehrenvesten Sache zugehört, als

sie anfangen, sich endlich zu gefallen, diese Kostbarkeit habe doch etwas Langweiliges.

Die Schauspieler wichen nicht sobald aus dem Besiz dieser Weise, sie erschienen sich darin anders, besser, vornehmer, als alle andere Menschen — regierende Herren höchstens ausgenommen. Bei allem Mangel und häuslichem Leiden trösteten sie sich durch die hohe Absonderung, welche darin, daß sie ausschließlich sich so benehmen konnten, sie, in ihrer Einbildung, den höchsten Ständen gleich setzte und deren Vorrechte ihnen zutheilte.

Je mehr die Gesellschaft im bürgerlichen Leben ihnen die Menschenrechte zu entreißen die Gewohnheit hatte — je stolzer trugen diese ihr Haupt.

Ein solcher tragischer Hauptagent dünkte sich ein Johannes ohne Land, ein verkannter Edler. Seine geltende Zeit müsse einst noch

einbrechen, wie er glaubte, oder unsterblicher Nachruhm ihm zum Lohne werden.

Diese Tragödienspieler sahen auf jene, welche komische Rollen spielten, wie auf Pfscher, auf geduldete Unglückliche herab.

Je weniger ihnen im Leben Freude und außer ihren tragischen Beschwörungen irgend ein Lebensantheil blühen wollte, je dichter und unzugänglicher schlossen sie ihre Zirkel. Ihre Begrüßungen unter einander waren sehr feierlich und abgemessen.

Den allertragischen Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten hatten, waren barhäuptig, so wie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ.

An öffentlichen Orten hatten die ersten Häupter ihre Plätze allein, die andern wichen

von selbst und durften nur auf herablassende Ladung sich nähern.

In den ältesten Domstiftern konnte die Aufschwörung zu Kapitel nicht mehr Nachforschungen unterworfen seyn, als die Umständlichkeiten waren, womit ein neues Glied in den hohen Rummernorden aufgenommen ward.

Ein solcher Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erhalten, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der alten Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Ein Tadel eines zu gebenden oder gegebenen Stückes war ein Verbrechen, worauf die Absonderung oder Ausstoßung erfolgte.

Die erste Frage an den, welcher sich meldete, in die Zunft aufgenommen zu werden, war: — „Kann der Herr eine Bepter-Action machen?“ Hierauf ward ihm ein Kommando-

stab eingehändigigt, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen, oder damit fern hin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten.

Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ; so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen: so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran, und sprach folgende Worte: — „Ist der Herr eines Paar schwarz sammtner Beinkleider mächtig?“ Konnte diese Frage bejaht werden: so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen werden zu können. Diese erfolgte nun entweder nach Annahmen und Gelobungen zu Gehorsam, Arbeit und Demuth, oder man trank langsam und viel mit dem ehrenwürthesten Kollegen, ließ ihm einen Gedächtniß-Thaler in den Gekel gleiten,

ten,

ten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen.

Die schwarz sammtene Beinkleidungs-Uniform war den damaligen Directionen von ernstester Bedeutung.

Bürgerliche erste ernste Rollen wurden in der Regel in einem braunen Tuchkleide mit seidener Weste gegeben. Dieses Kostum leistete die Direction. Die schwarz sammtene Unterbekleidung mußte der Schauspieler selbst liefern.

Sollten erste Helden, Könige, Rollen wie Ulfo und Esser, auftreten: so hatte es bei dem braunen Rocke ein für allemal sein Verbleiben. Wohl aber ward eine reiche Weste untergezogen und ein Federhuth auf die Allongeperücke gesetzt. Biel die Rolle in das graue Alterthum: so ward diesem dadurch das Recht angethan, daß dem permanenten braunen

Rocke eine Scherpe umgethan und das Haupt mit einem Helm bedeckt wurde.

Späterhin, als griechischen und assyrischen Helden ein Steifröckchen, ein goldner Leib, fliegender Haarzopf und Helm mit Federn eingeräumt worden war, blieb es dennoch bei den schwarz samintenen Unterkleidern, die, nebst Steingürtel-Schnallen, die Vorwelt mit der Gegenwart verbanden.

Im gemeinen Leben erschienen diese Trauerhelden selten ohne Degen.

Die Directoren ließen wohl auch am Dergengehänge, welches üppig unter dem Westen-schooße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Die Kleidung des Oberhauptes bestand ausschließlich aus einer Scharlachweste mit Gold besetzt und blauem, grauem oder violettem Kleide; der vielbedeutende braune Rock

blieb für die Stunden der Wirkung geheiligt.

Jüngere Mitglieder strebten nach einem Treßenhuthe, und ihr irdisches Wohl war begründet, wenn sie zu Atlas-Unterfleidern zu gelangen mußten. Die Farbe davon wählten sie gewöhnlich in Rosa oder einem brennenden Carnoisi.

Diese Männer hatten unter sich keine Gesetze, aber Uebertragungen von Gebräuchen und Herkommen, auf welche sie mit Steissinn hielten.

Es war alles so zunftgerecht, innungsmäßig und undurchdringlich, daß keine Macht und kein Ansehen die unbeträchtlichste Veränderung in dem geschlossenen Ganzen hätte hervorbringen können.

Die Erscheinung bürgerlicher Trauerspiele, wie Miß Sara Sampson, Georg Barnswell,

der Hausvater von Diderot, setzte diesen Staatsactionen: Verein zuerst in Verlegenheit mit sich selbst.

Hier waren Menschen geschildert, und die Schauspieler bemerkten mit Erstaunen, daß diese als Menschen aus dem Leben wiedergegeben werden mußten.

Alle Versuche, den Schwulst mit der Menschennatur zu vereinen, scheiterten.

Zudem erschienen einige Schauspieler und Schauspielerinnen, welche das wahre lebendige Leben, ein blühendes Gefühl, die Sprache des Herzens und die Sitte des guten geselligen Lebens, in diesen neuen Schauspielen auf die Bühne brachten.

Sie machten überall Freude; verwandelten die kalten Zuhörer in theilnehmende, mithandelnde Wesen.

Mit eineminale war die dramatische Um:

wälzung gemacht. Menschen wollte man sehen und keine Drahtpuppen. Die letzteren wurden verworfen, man schloß sich an die ersteren.

Welche Uenderung der Dinge! Die Heldenspieler konnten nur als Briefträger, einige Wenige als Vertraute oder dritte Väter beibehalten werden.

Die alten Helden der Staatsactionen hatten bei ihrer Steifheit etwas Gutes eingeführt.

Wenn auch das Innere ihrer Vorstellung seelenlos blieb: so war doch das Aeußere durch feste Regel in Zusammenhang gebracht.

Die Art ihres Auftretens, ihres Beisammenseins, wo keine Gestalt unbescheiden in den Wirkungskreis der andern treten durfte, die äußern Ehrenbezeugungen, womit sie sorgfältig die Stände zu unterscheiden mußten, die Art, wie sie hinzukommende Personen in

den Halbzirkel treten ließen, die Art, womit die, welche nicht in den Halbzirkel treten durften, gleichwohl im Blicke des Zuschauers erhalten wurden, wie die Personen aus dem Zirkel traten und wie sie die Bühne verließen — die Bestimmtheit, womit die sogenannten Theater-Coups geübt und bis zur Unfehlbarkeit erreicht wurden — alle diese Dinge hatten bestimmte Formen und Regeln, welche dem Ganzen Rundung gaben.

Die guten Schauspieler der Mittelperiode, welche die Staatsaction verdrängten, haben sich auch an Bestimmtheit und gewisse Formen gehalten. Das wahre Genie, welches in ihren herrlichen Charactergemälden sich zeigte, hat mitten in der leidenschaftlichen Glut, welche sie beseelte, nie verschmäht, durch Präzision und Form den Reiz schöner Gemälde in Zusammenstimmung zu sichern.

Als die Modezeit der Empfindung in Empfindelei ausartete, ward alles auf dem Theater geweint und gewinselt, das Studium der Charactere nahm ab, man hing den Kopf, war leidend, schmachtend, sah gen Himmel, rang sich in eine Attitüde und hatte gespielt, wenn man viel geweint hatte.

Dieser Periode folgten die Ritterschauspiele.

Hatte vorher das natürliche Spiel, wie es bezeichnet wurde, die Zuschauer angezogen, den Schauspielern die Kunst besonders werth gemacht: so veranlaßte das bald den beschwerlichen Mißverstand, daß jedermann, der geradeauf gehen, lesen, und im Nothfalle dreist darin reden konnte, statt aller weitem Kenntnisse und Studien, das Verdienst der Natürlichkeit an sich pries und damit den vollständigen Beruf zum Schauspieler erwiesen glaubte. Das wahre Verdienst ward durch forzierte

Manieren beeinträchtigt, der Begriff von Kunst ward unter allen Theilen entstellt.

Mit dem Feldgeschrei von Natur und natürlichem Spiel stürzten unberufene Menschen aus allen Verhältnissen, die im gemeinen Leben ihnen lästig geworden waren, auf die Bühne, wo sie zum Theil eine widerwärtige Natürlichkeit einführen wollten.

Die Ritterschauspiele haben in der That der guten Sache, der Schauspielkunst und namentlich der Tragödie, welche unter dem Vorwande der Natürlichkeit schon etwas vergermeinert war, vollen Schaden gebracht.

Niemand wird in Abrede seyn, daß die Rollen in den Schauspielen dieser Gattung mit hervorgehender Gradheit gegeben werden können, und daß hier der Genialität ein großes Feld frei gegeben ist, weil die äußern Formen und Rücksichten, welche die spätere

Zeit zum Geseß gemacht hat, den Ausflug starker Empfindungen nicht hemmen.

Doch sollten die Schauspieler nicht außer Acht lassen, daß der zarte Sinn, das Pflichtgefühl für Religion und Minne, wie es in der Ritterzeit galt, die Bradheit oft mit Zartheit vereint haben, welche Kraft erfordert, in der Regel alle Rohheit der Darstellung ausschließt. So ist es aber auf der Bühne, mit wenig achtbaren Ausnahmen, welche wahre Künstler davon gemacht haben — nicht gehalten worden.

Der Brustharnisch, der schwere Stiefel, das breite, lange Schwert, haben mit dem Gefühl, daß in diesen Dingen und dem Stampfen oder Rasseln, was damit getrieben wird, ein Geist der Kraft walten soll — einen seltsamen Begriff von Kraft in Ausübung gebracht.

Die laute Stimme trägt in allen Fällen den Sieg davon; es mag seyn, daß das auch in den Ritterschauspielen geschah. Aber mehrtheils geberdeten sich Herren und Knappen, Grafen und Bögte, so in einem und demselben Humpentone, daß nur die bessere Jacke, die mehreren Glittern und Straußfedern und die prächtigen Worte den Unterschied machten.

Wie schritten sie einher, wie schnöde raubte einer dem andern das Wort, welche Arminwürfe führten sie einander ins Angesicht! In leidenschaftlichen Szenen — wie ward der hohe Wettkampf des alten Muthes zum gemeinen Bank Herabgewürdigt. Das harte Wort, das der Born herausschleudern soll, wie oft ward es durch den Ton, in dem es gegeben ward, zum gemeinen Schimpfwort!

Die Niederherzigkeit, die mit diesem grausamen Wesen angedeutet werden sollte, wie

des Maschinenmeisters, ein Panotama nach dem andern herzurichten, veranlassen mußten, fast nicht anders als mit ähnlichem Wettkämpfe, wer am mächtigsten hindurch dringen könne, gegeben werden.

Wollte irgend Jemand im Nahmen der guten Sache den Versuch machen, mit ruhiger Kraft, in der Mitte dieser Brandungen, zum Ziele zu schreiten; so hatte er das Ansehen von Thorheit und Kälte. Es hätte wunderfam sich fügen müssen, wenn der Einzelne, ruhig Mächtige, unter der Anzahl Besessener, nicht zum Gelächter der Mehrheit hätte werden sollen.

Mit den Macht- und Stärke-Proben, von Schreien, Packen und Herschleudern der Personen, welche der Leidenschaft zum Spielwerke vorgeworfen waren, sollte nun zugleich doch die Natürlichkeit des Spiels beibehalten werden.

Das heißt, der Held sollte hohe Dinge wohl wie ein Held sprechen, ab und an sollte er sich aber auch auf ganz vertrauliche Weise dem gemeinen Manne nähern, und neben dem tragischen Geiste, der das Volk aufgerüttelt hatte, sollten etliche häusliche, und wären es auch sogar komische Töne, die Kameradschaft mit der allergewöhnlichsten Menschennatur auf das Hingegebenste wieder anknüpfen.

„Der Held geht nicht immer auf Stelzen,“ hieß es dann, „der Held ist ein Mensch und muß das darthun, wo es immer möglich ist!“

Dieser Begriff hat die nachtheiligste Disharmonie in das Ganze gebracht. Das breite Pochen auf alten Helden Sinn — vereint mit der Karrikatur einer Vernachlässigung in den unteren Gesellschaften — es ließ nur schwache Hoffnung, daß für die wahre Darstellung des hohen Trauerspiels etwas zu hoffen seyn könnte.

In neuern Zeiten hat man, vorzüglich auf dem Berliner Theater, das Trauerspiel in Versen wieder erscheinen lassen, und ohnerachtet der Antheil bei den ersten Versuchen nur sehr mäßig war, davon sich nicht abschrecken lassen, fortzufahren, bis Voltaire's *Mérope*, von Gotter bearbeitet, den ersten starken bleibenden Eindruck für diese Gattung wieder gegeben hat.

Daß man nachher mit diesem Bestreben fortgefahren ist, daß andere Bühnen dasselbe thaten, daß das hohe Trauerspiel nun fast seinen Platz genommen hat, und für die wahre Kunst damit ein seelenerhebender Gewinn gemacht ist — das alles ist bekannt.

Es kommt nun auf eine Berichtigung an, wie weit die deutschen Schauspieler jetzt im Ganzen damit gekommen sind, diese Darstellungen zu geben, und was vorzüglich gesche-

hen müßte, um es damit auf den Punkt zu bringen, wohin sie es bringen können.

Es ist gewiß, daß die Schauspieler seit den sechs Jahren, wo man an mehreren Bühnen bemüht gewesen ist, diese Gattung wieder einheimisch werden zu lassen, zum Theil viel gethan haben, und mehr, als man nach der Art, wie sie größtentheils sich hatten sinken lassen, erwarten konnte.

Von einigen ist hie und da ungewöhnlich viel dafür geschehen, und eine oder die andere Vorstellung ist dem Punkte nahe, wo man einst Vollendung hoffen kann.

Es giebt aber in der Schauspielkunst keine Gattung, wo das Mittelmäßige so unbefriedigt läßt, das einzelne Gütrefflliche so viel Schatten auf das Ganze verbreitet, und das Schiefe so zurückwirft — als das hohe Trauerspiel.

Für diese Gattung lassen sich Haupt-Erfordernisse bestimmen, Erfahrungen zusammentragen, aus welchen Grundsätze und Regeln für die Darstellung derselben herzuleiten sind, welche, wenn sie das Vollendete nicht bewirken; was freilich nur das Genie geben kann, doch die Disharmonie auflösen und das Bessere entstehen lassen können.

Das eigentliche Trauerspiel hebt in einem erhöhten Seelenzustande an. Alle Personen, welche darin vorkommen, sind mehr und minder in der Kenntniß, daß ein großes Schicksal über alle waltet, sich wendet oder mit Schrecken enden wird.

Beginnt nun die Handlung, so muß diese hohe Ahnung, dieses Weh im Gemüthe auf jeden liegen, der hervortritt. Nicht in einem kleinlichen Klagegesichte soll es liegen, nicht in einem förmlichen, nur langsamen Schritte.

Die Stirn, der Blick muß entgegen fragen, daß das Ungeheure vorgehe. Der Schritt muß die Last der Gedanken und Gefühle tragen, welche die Brust beengen.

Haben die Gestalten den großen Inhalt auf diese Weise vorher stumm verkündet, sollen nun Worte die Brust entladen: so seien es deutliche, feste Worte, mit ruhiger Macht ausgesprochen, aber ganz und gar hinausgesprochen.

Hinausgesprochen! Sie sehen nicht in das eigene Gewand hinabgesprochen, nicht in das Gewand des Nebenstehenden, noch weniger in die Seitenwände hinüber.

Der Blick kann dem Nebenstehenden Antheil beweisen, etliche Worte können an ihn hingeredet werden, aber wenn man sich so ganz und gar zu ihm wendet, daß das Par-

terre Ohren sieht, wo es ein Gesicht sehen soll — was kann die Folge seyn?

Nur die Unbehülfslichkeit oder die Unkunde reden dicht an den Nebenstehenden geklammert; wie Kinder, die vor Fremden erscheinen sollen, aus Mangel an Fassung die Verwandten oder ein Stück Hausrath anfassen.

Jede Gestalt, die im Trauerspiel auftritt, muß auf sich allein beruhen.

Wie überall, so liegt ganz besonders im hohen Trauerspiel die Exposition der Handlung in der ersten Scene. Hat der Zuschauer diese Exposition nicht voll und gemächlich vernommen: so ist ihm das Stück fremd, und alle Pracht der nachher kommenden Diction tönt ihm nur wie ein Rondeau außer Zusammenhang ins Ohr.

Fangen daher Schauspieler das Stück an, welche nicht die Exposition zu geben im Stande

sind: so muß man ihnen das mechanisch einlehren; denn es ist Sache des Fleißes, daß man deutlich und kräftig rede.

Die nächsten, welche nach denen aufstreten, die das Stück begonnen haben, müssen dasselbe beachten. Die, welche da sind, müssen ohne Zwang den Grad der Theilnahme oder des Widerwillens, oder der Angst, der Erwartung deutlich machen, welche die Kommenden ihnen einflößen.

Vermögen sie es nicht, der alltäglichen Bewegungen sich zu entschlagen; so mögen sie ruhig einwurzeln und geradehin mit Menschentheilnahme reden.

Sollten sie auch das nicht vollbringen können, so mögen sie weiter nichts thun, als ehrerbietig und deutlich sprechen. Nur werde ihnen verboten, Bewegungen zu machen, die nicht mit dem hohen Sinne der Begebenheit

gehen, oder bei jedem Worte die Gebieter oder hohen Unglücklichen zu betasten, zu streicheln, oder sonst mit ihrem Wesen das „Ach her Je!“ der Tages-Unterhaltung in diese schweren Augenblicke zu bringen.

Die Helden der Handlung sollen allerdings mit ihrer ersten Erscheinung als diese sich bewähren.

Nicht sowohl durch Pracht der Haltung, nicht allein durch das langsame Schrittmmaß, oder den tiefen, getragenen Ton. Alle diese Dinge können Hilfsmittel werden, die Auszeichnung zu ergänzen, aber sie können allein sie nicht ausmachen.

Der ernste, langsame Schritt, wie er noch heut zu Tage zur Representation bei feierlichen Gelegenheiten gebraucht wird, soll den Rothurn unserer Tragödie ausmachen.

Doch muß er nicht zu langsam bemessen

werden, muß nicht beim Weiterschreiten auf einem Fuße die Gestalt ruhen lassen, um dann erst den andern Fuß zum Schritt zu heben. Die Gestalt muß sich entgegen tragen und in Bewegung bleiben.

Der Schritt, der die handelnden Personen des Trauerspiels ankündet, kann nicht immer ganz derselbe seyn, wenn auch der Hauptcharacter des Ganges bedeutender Menschen immer ernst und feierlich ist.

Der Grad des aufgeregten Sinnes muß das vorgehende oder zurückgezogene Leben des Schrittes bedeuten.

Ruhig und fest tritt der Muth einher, weit ergreifend schreitet Herrschsucht und Born, die Fußtritte halten sich am Boden fest, wenn Schmerz und Hoffnungslosigkeit einher gehen. Die Tritte der Rache scheinen die Erde vor sich wegzudrängen.

Anders hebt die Spannkraft der Jugend das Knie zum Schritte, anders bewegt es sich vorwärts bei dem Alten.

Die gehobene Brust, die ruhige, die eingesunkene Brust, der angestrengte Arm, der hängende Arm — verdeutlichen den Sinn des Schrittes.

Mit der Verwendung dieser Gegenstände muß die Gestalt Aufmerksamkeit erregen, wenn sie erscheint, ernste Bedeutung, wenn sie vorwärts gegangen ist. Steht sie nun da vor den Augen des Zuschauers, hat das Gesicht den Character einer Leidenschaft, eines leidenden Zustandes überhaupt, im festen Blicke mit dahin gebracht: so erhalte nun dieser Blick, sein bestimmter Aufschlag, Leben und besondere Bedeutung. Eine Wendung des Halses, des Kopfes — ohne großen Aufwand — ohne alle convulsivische Dehnung, muß dem Zu-

schauer deutlich sagen, was in dieser Brust vorgeht.

Das Ganze, vom ersten Erscheinen an bis zum Anlangen vorn auf der Bühne, das Werk etlicher Sekunden — muß eine treue Skizze des Characters geben, muß der erste Wurf eines Gedichtes seyn, dessen volle Wirkung nicht bezweifelt werden kann.

In der Folge der Handlung sollen Schritte und Arme nie zu bloßen Bewegungen des Körpers verwendet werden, auch wenn jede Bewegung eine schöne Form darbieten könnte. Sie sollen dazu dienen, den Ausdruck zu verstärken.

Wenn die Seele am Uebermaas der innern Gewalt leidet, gelten Schritte für Entladung der Kraft. Wenig Schritte gelten dann für die höchste Vollendung der Rede.

Die Bewegung der Hand mag unwillkühr-

lich zuweilen der Rede folgen. Die Bewegung des Armes bekräftigt das Wort, führt den Willen aus, gebet das Unerläßliche.

Dazu sollen beide verwendet werden. Schritte ohne tiefen Sinn, Armbewegungen ohne Deutung, gelten für Promenaden und Spielwerk.

Sie beweisen, daß die Gestalt, welche vor uns steht, von der Schöpfung, welche sie geben soll, nicht durchdrungen ist, und sich an mancherlei Geländerchen halten muß, weil sie keine Haltung in sich selbst fühlt.

Dahin gehören, besonders im griechischen Kostume, die Spielereien mit dem Gewande.

Zuweilen schön gefügt, in einem glücklichen Wurf die Falten hingegossen, oder wenn mit dem leidenschaftlichen großen Ausdruck die reiche Masse kühn sich hinausbreitet: so erhält die Gestalt davon neues Interesse. Aber dieser

ser Wurf muß selten und unwillkürlich geschehen.

Die Seele muß nicht damit beschäftigt, das Auge des Handelnden nicht darauf gerichtet seyn. Das sorgliche Empor- und hin und wieder tragen eines Mantelzipfels sagt nicht nur gar nichts, sondern es erregt zuletzt Mißwillen.

Man wird so davon gestört, daß man über die gedankenlose Unzier am Gewicht der Worte verliert, die von diesem Widerspruch entkräftet werden.

Der Vortrag der Worte selbst muß deutlich und rein ausgesprochen geschehen. Der Dichter muß ganz gehört werden, sonst ist sein Werk entstellt.

Selbst wegen des Inhalts der Geschichte des Trauerspiels, welche oft zwischen Gleichnissen, Kernsprüchen, oder schönen Phrasen

vertheilt liegt, ist Deutlichkeit durchaus die erste Nothwendigkeit.

Auch das leidenschaftliche Leben, der Schmelz, worin große Gedanken übergeben werden, das Wahrhaftige und Glänzende, womit in der Darstellung der Künstler nicht nur das Wesen verwirklicht, was der Dichter schrieb, sondern womit er, waltet der ächte Geist in ihm, jene Augenblicke der Imagination zurückzaubert, in welchen der Dichter seine Schöpfung empfing, auch dieser Zustand darf der Deutlichkeit nicht Eintrag thun. Das kann auch nicht geschehen, wenn das Leidenschaftliche nicht kleinlich, etwa nur mit Hise und Bellen oder Schreien gegeben wird, sondern mit wogender Kraft, getreu dem ernststen Anfange.

Es ist viel darüber gesagt worden, wie die

Personen, welche im Trauerspiele die Bühne verlassen, von der Szene scheiden sollen.

Es ist nicht recht, wenn sie jedesmahl auf Stelzen davon schreiten, oder die Wände mit sich nehmen zu wollen scheinen.

Es ist nicht recht und sehr unangenehm, wenn sie sich auf dem Absatze zaghaft umwenden und davon schleichen.

Wer im Leben eine Unterredung führt, worauf sein oder anderer, Schicksal beruhet, wird, wenn er sie endet, gewiß mit Bedeutung enden; weil er den Eindruck davon in der Seele des andern bleibend wünscht.

So kann auch der, welcher einen kräftigen Auftritt endet, nicht sich umdrehen und ohne Weiteres davon gehen oder eilen. Treibt Leidenschaft die handelnde Person von der Szene, geht sie in Zorn, Hofnungslosigkeit oder Rache sinn davon, so wird es keine oder wenig

Fälle geben, wo es nöthig wäre, das Gesicht, die Gestalt und den Schritt zugleich zu wenden und so davon zu gehen. Immer ist es richtiger und schöner, daß die Zuschauer vor dem Scheiden die ganze Gestalt im vollen leidenschaftlichen Ausdruck noch zu sehen bekommen, und daß diese alsdann nicht scheu und schülermäßig, sondern mit Werth und Würde des Characters sich wende, und hierauf das Schrittmaaß durch den Geist der Handlung und den Augenblick bestimmen lasse.

Wäre aber für den, welcher geht, eine Scene ohne leidenschaftliche Gefühle lediglich von rednerischem Gehalte gewesen: so muß doch die Gestalt würdig scheiden. Der ganze Ausdruck muß auf ungezwungene, aber bestimmte Weise das „dixi“ geben, womit ein jeder, der seiner Sache gewiß ist, zu enden pflegt, wenn er seinen Gegenstand erschöpft

hat, sonst bleibt dem Zuhörer eine Leere. Verläßt eine Person die Bühne, bloß weil sie nichts mehr zu sagen hat, so würde es seltsam seyn, wenn dieses mit großen Zubereitungen und Ansprüchen geschehen sollte, allein mit Anstand und Schicklichkeit muß es doch geschehen.

Es stört die Handlung ausnehmend, wenn Figuren von der Bühne schwinden, deren Haltung und Gesicht nichts ausspricht, als „ich will nur machen, daß ich hier weg und in die Kulisse komme.“

Die Art des einfachsten Weggehens hängt, außer dem Character der Person selbst, von der Umgebung ab, welche sie verläßt. Anders scheidet man von Königen, Feldherren, Gerichten, Vätern; anders von seines gleichen. Anders geht man aus Gärten und von öffentlichen Plätzen, als wie aus Tempeln, König-

lichen Sälen oder seiner eigenen Wohnung. Eben so ist der Eintritt verschieden und muß mit Sorgfalt bezeichnet werden.

Es entgeht dem Beobachter nicht, daß von jeher sorglose Schauspieler, mit dem Eintreten und Abgehen, sich viel Nachlässigkeit oder Mißbrauch haben zu Schulden kommen lassen.

Das Eintreten geschieht oft mit solchem Aufwande und solcher Kostbarkeit, mit so gänzlicher Nichtachtung der Personen, die schon draußen sind, und der Rechte, welche sie für den Dichter und sich selbst zu vertreten haben, daß ein wahrer Uebelstand und nicht selten merkliche Verlegenheit daraus erwachsen ist. Es ist nicht gut, wenn jeder Abgang auf Weise der Klopffechter benutzt wird, den Zuschauer auf das Lebenszeichen des Händeklatschens herauszufordern. Doch ist es erträglicher, daß dies geschehe, als daß bedeutende

Personen vor aller Augen nicht nur unbedeutend verschwinden, sondern wohl gar linkisch und verlegen mit ihrer Kleidung sich davon machen.

Künstler von Werth wissen das zu treffen, was nöthig und gut ist. Halbkünstler thun im Uebermaaß ihrer Genügsamkeit ohnehin, was ihnen gutdünkt. Die Einfältigen kann man bitten, grade zu gehen, sich selbst und andere nicht auf die Kleider zu treten.

Es geschieht nicht selten, daß Fehler, welche man an denen tadelt, die erste Rollen geben, von denen veranlaßt werden, welche die zweiten Rollen haben oder die Vertrauten.

So wie diese eifern, eben so viel Geld, so viel Federn, so viel Umhang jeder Art an sich zu tragen, als ihre Gebieter: so streben sie auch danach mit Wort und Ton und That, so breit und laut sich zu geberden, als mög-

lich. Entweder verschwinden sie aus Ungeschicklichkeit immer rückwärts bis in den Hintergrund, oder sie drängen sich den Hauptpersonen so dicht an, die Seite, daß sie damit jene ganz und gar verbauen.

Dies wirkt um so widriger, da man dem todten, starren Wesen, was die Vertrauten mehrentheils haben, nur zu deutlich ansieht, daß keinesweges der Antheil an ihren Gebietern sie in diese Nähe bringt, sondern die Unwissenheit dessen, was sie selbst seyn sollen, oder die Trägheit. Sie sind dann doch schon bei der Hand, wenn es etwas giebt — wenn ihre Paar Worte zu reden anheben, oder wenn sie sonst eine körperliche Unterstützung anzubieten nicht umhin können.

Wie ein Vertrauter das Interesse seines Helden im Widerschein geben soll, wie er ihm Achtung und den innigen Antheil der

Seele beweisen soll , ohne daß er dicht neben ihm steht und ihm hold zublinzelt, oder dessen Ellenbogen in beide Hände nimmt — wie er sogar dann recht viel thun kann, die Wirkung der Hauptgestalt zu heben, wenn er sich manchmal fern von ihm hält: davon wird selten Kenntniß genommen. Die aber das Gewicht dieser Verhältnisse kennen, wissen und beachten, sollten vom Publikum und den Directionen mit besonderer Auszeichnung behandelt werden.

Es gehört Verstand und Kenntniß dazu, mit Bedeutung der zweite seyn zu wollen.

Lassen sich die Helden es zu Schulden kommen, aus ihren Vertrauten Bediente zu machen, mit denen sie schlecht umgehen, werden diese herangezerrt, weggestoßen, wird an ihnen vorüber, um sie herum marschirt, empfangen sie Bruststöße und solche offenbare

Mißhandlungen — daß die Geduld eines Heiligen oder das Bedürfniß eines Ausgedienten dazu gehört, solchen pochenden Heldensinn eines tragischen Faustkämpfers zu ertragen: so ist keine Kritik strenge genug, diesem Uebel abzuhelpen. Es ist überall nicht gut, wenn auf der Bühne die Gestalten sich zu nahe stehen. Bei der fehlerhaft angenommenen Weise, die Figuren und Köpfe so einwärts zu drehen, daß nicht nur Mund auf Mund redet, sondern oft sogar der Mund die Richtung nach dem Ohre des Gegenüberstehenden nimmt, verliert sich der Ton so nach den Seiten hinein, daß wenig oder nichts davon zum Parterre gelangen kann. Diesen großen Nachtheil abgerechnet, ist es gegen Wirkung und Schicklichkeit, wenn die Hauptpersonen auf kleinem Raume neben einander geheftet erscheinen.

Diese üble Angewohnheit kommt von den

vernachlässigten Proben und von dem Mittelpunkt der Souffleurstelle, die magnetisch alles auf den Mittelpunkt zusammenzieht.

Wie viel besser und tönender fallen die Reden, wenn die Gestalten so weit von einander stehen, als Anstand und Wirkung es angeben.

Man wird einwenden, daß, wenn mehrere Personen zu einer Szene kommen und in den Halbzirkel treten, dieser sich so ausdehne, daß es bei einem kleinen Theater an sich unmöglich sey, selbst bei einem großen Theater schwierig werde, den Hauptpersonen einen Raum anzuweisen, darin sie jeder für sich einen eigenen Wirkungskreis behalten könnten.

Es wird vergessen, daß nicht alle Personen in den vorderen Platz eintreten müssen, der den Halbzirkel bildet. Dies sollte sogar sorgfältig verhindert werden.

Selten enthält ein Trauerspiel mehr, als vier handelnde Hauptpersonen, und diese sind selten auf einmal beisammen.

Sind sie es aber, so ist keine Bühne so klein, daß nicht vier Personen im Vordergrunde den Raum so einnehmen könnten, daß von einer Gestalt zu der andern hin ein merklich leerer Raum bleiben könnte.

Erscheinen nun die Vertraute von diesen vier Hauptpersonen, so können sie in der Richtung zu ihren Gebietern hin, aber vier bis fünf Schritte hinter ihnen, doch so stehen bleiben, daß jede vorn stehende Hauptperson den, der zu ihm gehört, durch die Oeffnungen, welche die freigelassenen Distanzen geben, mit einer mäßigen Seitenbiegung des Kopfes ins Auge fassen, dessen Rede empfangen und ebenso beantworten kann.

Mit gutem Willen, Geschmaç und Auf-

merksamkeit läßt dies sich ohne allen Zwang anordnen. Der Ton bricht sich, und selbst die Vertrauten und dritten Rollen erhalten in diesem freien Raume Gelegenheit für ein freieres, eigenthümlicheres Spiel.

Haben sie aber vorn in den Halbzirkel sich mit eingezwängt, wo sie weder Herren, noch Diener sind; so gerathen sie sehr oft in Verlegenheit mit ihrem Vortrage, mit ihren Bewegungen; sie fühlen das, sehen sich um, hin und wieder, wissen nicht, ob und wo sie schicklich bleiben sollen, treten bald einen Schritt vor, bald etliche Schritte zurück. Allmählig werden sie von den Hauptpersonen weggedrängt, und zuletzt so beseitigt, daß sie auf schwerfällige Weise an beide Seiten sich gedrängt befinden. Hier stehen sie, das Gesicht nach ihren in harter, gerader Linie neben einander auf gepflanzten Helden hingekehrt, das

Profil nach dem Parterre, die Wand des Proskeniums hinter sich.

Den Vertrauten, die lange Zeit nichts zu reden haben, und den sogenannten stummen Rollen, pflegt man, um sie aus Verlegenheit zu ziehen, wohl den Rath zu geben — „sie mögen nur zuhören.“

Das Zuhören ist für manche nicht so leicht, wie man meint.

Es gehört Kenntniß und Seele dazu, mit Antheil zuzuhören. Es erfordert guten Ton, mit Schicklichkeit zuhören zu können.

Gewöhnlich besteht das theilnehmende Zuhören der Nebenrollen darin, daß sie dann und wann einen Arm hervorstrecken, wie Wegweiser in der Heide, von einem Fuße auf den andern Ruhe nehmen, und endlich, wenn die Langeweile eintritt, schlagen sie die Arme unter, sehen vor sich hin, anfangs in die näch-

sten Logen, endlich gerade ins Parterre, dem ihre unnütze, störende Gegenwart eine Last wird, oder zum Gelächter dient.

Werden die Wachen, welche zu einem bestimmten Gebrauch, oder zum Staat anwesend sind, in noch größere Entfernung hinter die Vertrauten gestellt: so ist auch einem Uebelstande abgeholfen, wenn diese die politischen Discussionen oder Vorwürfe der Heerführer nicht hören, oder doch nicht zu hören scheinen.

Jetzt, wo gewöhnlich die Wachen unmittelbar die zweite Reihe einnehmen, wird manches, was schwer begreiflich ist, damit veranlaßt.

Was Haltung, die Stellungen und besondere Attitüden anlangt, so haben manche Künstler es darin auf eine sehr achtbare Weise weit gebracht, daß sie Sinn, Gefühl und Studium

der Antiken beweisen. Immer mehr und mehr wird man Stellungen gewahr, die voll Ausdruck sind und in einfacher Stärke gehalten werden.

Es kann aber im Trauerspiel nur von solchen Stellungen die Rede seyn, wo das bewegte Gemüth den körperlichen Ausdruck unwillkürlich hervorgehen heißt. Die innere Gewalt der Leidenschaft wird in schöner Wahrheit anschaulich gemacht.

Keinesweges aber soll man der handelnden Person es ansehen, daß sie vorher damit beschäftigt war, und jetzt darauf sinnet, eine Stellung hervorzubringen, oder daß sie von ihrem äußerlichen Ausdruck überhaupt etwas weiß.

Sobald vollends übergränzende Stellungen zur Schau getragen werden, welche ihrer Eigenschaft nach in den pantominischen Tanz

gehören; so ist die Eitelkeit desjenigen bekannt gemacht, der sich dazu versteht, und daraus kann nur entgegengesetzte Wirkung entstehen.

Dasselbe läßt sich von den Gruppen und Tableaus sagen. Kann man annehmen, daß der Zufall, leidenschaftliche Gewalt, oder die Nothwendigkeit sie herbeigeführt haben, werden sie in einem edlen Sinne geordnet, mit Geist und Bereitwilligkeit ausgeführt, so machen sie unstreitig viel Eindruck. Sind sie nicht mit der Handlung genau vereint, werden sie ohne Leben, Willen und Ernst ausgeführt — so verfehlen sie nicht nur die Wirkung, sondern sie erregen Verspottung.

Was das Benehmen der Hauptrollen anlangt, so läßt sich über ihren Anstand, über ihre Bewegungen, während der Darstellung derselben, folgendes sagen.

Sind es wirkliche Helden, welche darzu-

stellen sind, Helden in That und Sprache — redet der hohe Kummer eine Gedankensprache — erscheinen die Liebenden in aller Gewalt und Macht dieser Leidenschaft: so bedarf es nicht der Ausmalung durch gehäufte Bewegungen. Diese fallen ohnedieß so leicht ins Kleinliche. Bedeutende Menschen reden mehr durch den Ausdruck des Gesichts, als durch Bewegungen.

Hat aber jemand den Unstern, Helden vortragen zu müssen, die den Mund voll nehmen — verdeutlicht sich der Kummer in langen, breiten Gleichnissen, seufzen die Liebenden in geblühten Wiederholungen, dann wird es verzeihlich, wenn der Schauspieler, der in solchem Falle mehr ein anständiger Repräsentant seyn kann, als Künstler — eine Unordnung trifft, daß mancherlei Schmuß von schönen

Bewegungen und angenehmer Weise den matten Vortrag belebe.

Dann mögen Wohl laut und Schön laut, wenn sie es vermögen, die Täuschung hervorbringen, welche bei solchen Trauerspielen die einfache Wahrheit nicht geben kann.

Ein wahrer Seelenzustand, in gediegener Sprache gegeben, bedarf der schönen, kräftigen Wahrheit im Vortrage, um auf den Punkt zu wirken.

Aber bei leeren Worten kann selbst die Wahrheit in ihrer Einfachheit den Verdacht der Kälte zuwege bringen.

Der Wohl laut, wie er überall erforderlich ist, besteht in vollkommener Deutlichkeit, welche nicht eine Silbe verschleudert, ohne deswegen rau und hart zu seyn.

Denn es giebt eine schmetternde Deutlichkeit, welche dem Ohre so weh thut und allen

Antheil so verschmäh't, daß kein organisirte Menschen sogleich davon getrieben werden, wie eine solche Trompete die übrigen Menschenstimmen übertäubt. Diese Deutlichkeit schließt von selbst den Wohl laut aus.

Aber es giebt einen etwas erkünstelten Wohl laut, welcher dem Vortrage der Tragödien zweiten und dritten Ranges mindestens das Gefällige giebt, da das Kräftige ihnen nicht zu verleihen ist. Hier sey die Aussprache auch bestimmt, aber mild. Sie enthalte viel Moll, ohne Süßlichkeit. Die heftigen Reden bekommen eine Art Rhythmus durch das — was man den Schön laut nennen könnte.

Der Schön laut giebt den Perioden Erhebungen und Schwindungen, trägt eine Folge von Versen oder Dialogen gleichsam ruhig, fast vernachlässigt vor, um andere in schnell-

ler Folge hinrollen lassen und mit erneuter Kraft enden zu können.

Der Wohlklang ist zu jeder Gattung Vortrag nöthig und angenehm.

Der Schönlaut ist eine angenehme Spielerei, wenn Geschmack dabei beobachtet wird, und man nicht vergißt, daß damit nichts weiter erreicht wird, als angenehme Manier, welche über gewöhnliche Stücke glücklich manchmal hinausbringt. Wo diese Manier zur Hauptsache gemacht wird, wo auch das Wahre und Große damit verziert wird, da wird sie zum Fehler. Zum unverzeihlichen Fehler, wenn Wahrheit damit entkräftet wird.

Hiermit ist denn einiges von dem bezeichnet, was die Erfahrung als Erforderniß zur Darstellung des großen Trauerspiels angiebt. Diese Dinge lassen sich durch Fleiß und Sorgfalt erreichen und mancher Fehler, manche

Härte in den Darstellungen kann damit vermieden und gemildert werden.

Der erhabne, große Vortrag der Tragödie ist das Werk des Genie's und läßt sich denen nicht angeben, die kein Ideal haben und festhalten können.

Der große, der ungeheure Seelenzustand hat eine unnennbare Melodie, worin er seit Menschengedenken sich unter allen Völkern kund gethan hat, weil der Grundton in der Seele liegt und vom verwandten Tone schnell berührt wird.

Diesen lyrischen Vortrag läßt das Genie tönen, weil es ihn fühlt. Wo dieser Klang gehört wird, folgen ihm die Bewegungen aus demselben Urquell. Kein Meister kann diese Töne setzen und die Bewegungen angeben, welche die vom Gefühl des Großen und Schönen erhobene Seele von sich ausgehen läßt.

Die Momente solcher Kunstschöpfung sind selten; der sie einmal empfand, wird sie schwerlich ganz in nämlicher Weise wieder geben. Nur theilweise kann er sie wieder erscheinen lassen. Er ist glücklich genug, wenn der Hauptton in seiner Seele oft wieder anflingt, um oft etwas Hörtreffliches zu leisten, wenn gleich selten etwas Vollkommenes.

Wem es gelingt, die äußeren Formen, welche das hohe Trauerspiel fordert, mit Sicherheit zu besitzen, wer durch Uebung Wohlklang erworben hat, der hat alles erreicht, wenn das Genie ihn damit ausstattet, des lyrischen Vortrages mächtig zu seyn, und wenn die Erregbarkeit seiner Seele vom Lebensverkehr nicht niedergedrückt wird.

Solche Schöpfung kann aus der reinen Begeisterung hervorgehen. Wieder erwecken

kann sie der Enthusiasmus, den das Publikum an einem Kunstwerke nimmt.

Mag die Vernunft überzeugt seyn, daß die Verständigkeit das Genie anerkenne. Die Augenblicke, wo alle Kräfte sich vereinen sollen, das Ungemeine hervorzubringen, müssen auf den Enthusiasmus treffen. Die Lebendigkeit des Parterre ist das Gas, was die Kunstwerke zur Vollendung treibt.

Die deutsche Bühne hat etliche Meisterwerke für die tragische Bühne erhalten, und erfreut sich mehrerer guten Erscheinungen in diesem Fache.

Mehrere Darstellungen derselben kann man gut nennen, etliche sind sehr gut.

Wird in Auswahl und Annahme der Tragödien mit Vorsicht verfahren, werden dem Publikum nur die Besseren gegeben und deren Darstellung mit Sorgfalt und Geschmack befördert:

fördert: so ist zu hoffen, daß die deutsche Bühne bald in diesem Fache bedeutende Fortschritte machen wird, worin sie durch die Kraft und Eigenthümlichkeit unserer Sprache eine erste Stelle einzunehmen berechtigt ist.

Daß es Verkehrtheit ist, irgend eine Weise der Konversationsstücke in das hohe Trauerspiel zu bringen, könnte überflüssig angemerkt scheinen, und doch beweiset die Erfahrung, daß die Erinnerung nöthig ist.

Eben so nöthig ist es, die edle Sitte, womit große Seelen zu allen Zeiten sich begegnet sind, bei den Darstellungen in Anspruch zu nehmen. Diese feinere entsteht aus der Würde und dem Gehalt der Charactere. Sie beweiset sich unabhängig von den Gebräuchen der Zeiten durch feine Unterscheidungen, womit das Edle, was aus der Seele kommt, sich ohne Ceremonienmeister verkündigt.

Wessen Seele dies faßt, der wird gegen Gebräuche fehlen können, aber schwerlich wird er Empfindungen verlegen.

Der erste Fehler erhält Nachsicht, dem zweiten kann sie nie widerfahren.

Die Tragödie soll bewegen, erheben, Entsetzen erregen, zu hohen Entschließungen die Seele führen und Sehnsucht zu großen Thaten geben, in der Selbstüberwindung bestärken.

Man könnte sagen, wenn in einer Tragödie lange und laut geweint wird; so hat der Dichter gefehlt, oder der Darsteller.

Die, welche mit dem Schicksal im Kampfe sind, weinen nicht im Kampfe. Ist er vorüber, so mögen die Opfer ihnen eine Thräne entlocken.

Die Ueberzeugung, welche dem Hörer gegeben wird, ist es, die seine Seele bewegt.

Die innige Wahrheit in Ton und Ausdruck
reißt ihn zum Ziele mit fort.

Die wirklichen Thränen einer schönen oder
ehrwürdigen Gestalt ergreifen allerdings das
Herz.

Die wirklichen Thränen!

Aber dieser Zustand dauert selbst im Leben
nicht lange. Wer ein großes Schicksal zu
tragen hat, einen tiefen Kummer, der wird
von Thränen überwältigt, aber er weint nicht
beständig.

Wie viel weniger soll es in der Darstellung
geschehen, daß der Thränenstrom — sehen es
wirkliche Thränen — und das laute Schluch-
zen, die Rede undeutlich macht oder hemmt.
Entladet sich der Schmerz ganz und gar auf
der Bühne: so hört unmerklich, aber gewiß,
die Theilnahme der Zuhörer auf.

Das Gesicht des Weinenen, der sich nicht fassen kann, verliert Ausdruck und Würde.

Nachgemachte Thränen — ein in Melodie gebrachter Thränenton, wird gewöhnlich von nichts sagenden Bewegungen der Gestalt, besonders von kalten, leeren Armdehnungen begleitet und verkündet von selbst damit einen durchaus unwahren Zustand.

Diesen erträgt ein gebildetes Publikum durchaus nicht.

Es ist ein hartes Loos für den Dichter, welcher starke Empfindungen und hohe Gedanken lebendig gemacht haben will, wenn nur Worte gewünselt werden.

Die wirklichen Thränen geben selbst, indem das Gesicht nicht angenehm verzogen wird, dennoch irgend einen bestimmten Ausdruck desselben.

Die nachgemachten Thränen zwingen zu

einer Verzerrung der Augenwinkel, der Oberlippe, welche um so widriger wirken, da man zu deutlich sieht, daß man mit dieser Grimasse geradezu betrogen wird.

Die Schauspielerinnen von mittlerem Talent verfallen mehr in diesen Fehler, als die Schauspieler. Sie wissen es nicht, daß sie mehr Eindruck machen würden, wenn die Dinge, welche sie winseln, ruhig von ihnen hergesagt würden, als wenn sie gerührt scheinen wollen, wo sie es ganz und gar nicht sind.

Geschieht es, daß, wenn ihre Reden hergeweint sind und die andern sprechen, sie das äußere Wesen der angenommenen Thränenmelodie vergessen — verräth sie ein ruhiger Seitenblick, oder gar ein mit Nebendingen beschäftigter Seitenblick: so ist der Verstoß so hart, daß er fast nicht gut gemacht werden kann.

Wie weh thut es, wenn ein Trauerspiel ohne alle weitere Ursach, als weil die Handlung ein Trauerspiel heißt — mit hellen Thränen angefangen wird.

Der Zuschauer wird nach und nach in die Handlung verwebt, er gehört nach und nach zu den Unglücklichen, die vor ihm erscheinen. Oeffnet sich die Wohnung der Unglücklichen und die Thränen fließen gleich ohne Maaß, so ist darin etwas so ganz hülftoses, daß es seinen Antheil verfehlt.

Weinende Männer hört man seltner auf der Bühne, auch sind diese noch unerträglicher.

Thränen sind ein Vorrecht des Weibes, doch erwerben auch diese mehr Antheil, wenn ihre Erschütterung durch Thränen unterbrochen wird, als wenn sie ohne Unterlaß weinen.

Der sträfliche Mißbrauch, von der Bühne herab oft und viel, ohne Ursach und Wahr-

heit, angeweiht zu werden, hat das Wort „weinerlich“ in Gebrauch gebracht.

„Eine weinerliche Szene, ein weinerliches Stück, — weinerliche Komödie“ — diese Ausdrücke werden seitdem von einem Theil des Publikums viel gebraucht, und manchmal ganz am unrechten Orte.

Schwerlich werden die Verfasser der Stücke, die mit solchen Bezeichnungen abgefertigt werden sollen, gewollt haben, daß in einem fort darin geweint werde.

Man sollte daher richtiger sagen — „ein weinerlicher Schauspieler, eine weinerliche Schauspielerinn.“

Glücklicherweise erscheinen die Personen des großen Trauerspiels mehrentheils im fremden Kostume, bei welchem das Taschentuch nicht üblich ist. Ist aber das nicht der Fall, oder ist auf irgend eine Weise diese Nothflage

anzubringen; so ist auch keine Rettung, es wird geweint vom Anfang bis ans Ende, und nicht nur verkündet dieses Unglückszeichen, daß es so ist, sondern es wird oft geweint, bloß weil das Tuch noch wehet und nicht eingezogen werden soll.

Der Ton, der an dem Thränenton gränzt — der Augenblick, wo die Thräne ins Auge tritt — bemeistert sich des Menschen von jedem Stande und Alter — es ist ein Augenblick, wo die Fassung wankt, aber wo nicht alle Kräfte zur Haltung ganz zu Boden sinken.

Ein solcher Augenblick ist von der entschiedensten Wirkung.

Man schrickt zusammen, wenn eine Seele sich nicht mehr aufrecht halten kann, und die reinste Verehrung und Freude erhebt die Brust, wenn man den Wankenden gleich wieder fest auf seiner Stelle sieht.

Diese Augenblicke müssen nicht gemißbraucht werden.

Lieber sollte gar nicht auf der Bühne geweint werden, als daß zuviel darauf geweint wird.

Einen sehr bedeutenden Platz haben die Väter, die Lehrer, die alten Rathgeber, die Greise in dem großen Trauerspiele.

Es ist deshalb nicht nöthig, daß mit ihrer Erscheinung das Uralter vor uns trete.

Gemeinhin geschieht dies, um zu rühren.

Es ist hier nicht an seiner Stelle, über die Darstellung der Väterrollen überhaupt zu reden.

Es sey jetzt nur vom Gange der Alten die Rede, da es im hohen Trauerspiele vieles erschwert, wenn nicht sorgfältig Bedacht darauf genommen wird.

Das ganz hohe, das Uralter, fordert freilich einen sehr langsamen Schritt.

Da müssen denn die Könige und Herrscher lange warten, ehe ein so ganz alter Mann, der auf seine ihm gegebene Rede erst mit dem letzten Worte derselben hervortritt, den langen Säulengang herab und in die Gegend kommt, wo er vernommen werden kann.

Einmal und noch einmal kann das nicht hindern, sogar eine gute Wirkung thun. Wenn es aber öfterer kommt, giebt es Störung und bei den Wiederholungen Langeweile.

Will nun aber der Schauspieler dem hohen Alter noch die Buthat der Gebrechlichkeit geben: so entsteht große Verlegenheit und Mißempfindung daraus.

Die Gebrechlichkeit des Alters pflegt entweder in kurzem Athem, in der schwachen, hohlen Stimme, oder in den Schwierigkeiten des Ganges anschaulich gemacht zu werden. Oft in allen diesen Dingen zugleich.

Die Schwierigkeit des Ganges wird selten gut dargestellt, und manchmal auf sehr unangenehme Weise.

Podagra, Gicht und alles, was die Bewegung der Füße hindert, gehören nicht in das große Trauerspiel.

Der gehemmte Gang sollte nur durch Mangel an Athem und jene Ungelenkheit der Nerven angedeutet werden, welche das hohe Alter giebt.

Ungelenke Nerven sind aber nicht gelähmte Nerven.

Wenn nun ein alter Mann mit unbeweglich steifem Knie einhergeht, die Brust vorwärts herüberhängt und den Kopf dazu, kurze Schritte macht und ein gesteiftes Bein nach dem andern vorwärts setzt: so scheint der Fehler des Ganges in den Hüften zu liegen.

Dies läßt fast gar keinen nur erträglichen

Anstand zu und stellt das unangenehmste Bild der Gebrechlichkeit des Alters auf.

Hat nun ein solcher uralter Mann den jungen Helden aufzuhalten, will er ihm zu einer gefährvollen Unternehmung den Weg vertreten, muß er dazu seinen kleinen Schritt verdoppeln und den steif gestellten Beinen Schnelligkeit geben — welche eine lächerliche Gestalt kommt heraus, auch wenn der Held einige Rücksicht auf diese Karrikatur nehmen will, stehen bleibt und sich selbst aufhält!

Alte Leute haben den lebendigen, kühnen Schritt nicht mehr, ihre Brust trägt sich nicht dem Schicksal entgegen, Bedacht, Bemessenheit und Sicherheit drückt ihr Wesen aus. Doch so sehr verlieren sie nicht ihre vorige Haltung, daß nicht die Spur davon übrig seyn sollte.

Die höheren Geschäfte, welche den Geist

in fortdauernder Thätigkeit erhalten, pflegen den Bewegungen des Körpers eine regbare Haltung zu bewahren.

Wenn nicht ein bestimmtes Uebel vorgeschrieben ist, welches den Gang hemmt und entstellt: so ist es unmöglich, daß ein alter Mann, der auf der Bühne als Vater, Führer, Rathgeber der Helden erscheint, einen lächerlichen, steifen, trippelnden Gang habe, der nur an die widerwärtige Gebrechlichkeit mahnen, nicht aber Theilnahme erregen kann.

Dieselbe Bewandniß hat es mit der Sprache.

Der Greis, den der Dichter lange Reden sagen läßt, dem er einen Theil der Handlung oder die Bewegung derselben überträgt, der muß — ist er nicht stehend — auch noch das Vermögen haben, diese Reden in einer gewissen Folge sagen zu können.

Wenn er dabei sich selbst mit jedem Kom-

ma, oft im halben Komma sogar, unterbricht, um Athem zu nehmen, und die Worte unzusammenhängend herausweint oder klagt, wie ist es möglich, daß das Antheil erregen kann!

Durch eine solche Behandlung werden diese Rollen so lästig, daß man nicht erwarten kann, bis sie von der Bühne wieder abgetreten sind.

Die Unterfeldherren, die Boten, welche Nachrichten von Schlachten, Aufruhr und wichtigen Staatsereignissen zu bringen haben, entledigen sich dieser Geschäfte zuweilen auf eine so leichte Art, daß es denen, welche durch diese Nachrichten in Bewegung oder Schrecken gebracht werden sollen, schwer fällt, irgend etwas dabei zu scheinen, was der Dichter von ihnen haben will.

Mit dem gemüthlichen Alltagschritt treten sie oft etliche Schritte ins Zimmer herein, sa-

gen ihre Neuigkeit so beruhigt herein, wie man seinem Kameraden zu sagen pflegt, es sey draußen ein Kameel oder ein Betrunkener zu sehen — wenden auf derselben Stelle wieder um, und gehen bei allem Schrecken ganz vergnügt und beruhigt wieder auf ihr Zimmer.

Wenn es Künstlern gelungen ist, den Zuschauer auf die Höhe der möglichsten Täuschung zu bringen; so kann ein solcher Wirthsstuben-Gast auf einmal alles zerreißen und einen Unwillen erregen, der einen halben Akt zu Grunde richtet.

Mögte es doch an den Bühnen das Geschäft eines wackern Veteranen seyn, denen, welche diese Rollen haben, zu lehren, wie sie eintreten, sich benehmen und weggehen sollen.

Doch, das hieße den verdienten Ruhestunden eines würdigen Mannes ein Ende machen!

Denn wer ertrüge es, mit dem Unverstande und der verkehrten Einbildung es aufzunehmen.

Ein besseres Mittel wäre es, man ließe solche Leute, die einen Tag aus Inconsequenz und thörichtem Muthes etwas verderbt haben, am andern Tag ihre Szene noch einmal und so lange probiren, bis es so gut oder so leidlich herauskäme, als sie es machen können.

Dieses Nachererciren würde vielleicht weiter bringen, als die sorgsamsten Anweisungen.

VL

Bemerkungen über Liebhabertheater im Allgemeinen.

Kunsttheil, Vergnügen am geselligen Leben, Zeitvertreib — was es seyn mag, das eine Gesellschaft vereinigt, ein Liebhabertheater zu errichten, gewöhnlich ist so viel Freiwilligkeit dabei und deshalb so viel Eifer, daß man bei einem Liebhabertheater zu Erwartungen berechtigt seyn kann.

Wenn den Mitgliedern derselben das abgeht, was man „Brettersicherheit“ benennet: so haben sie dafür um so mehr guten Willen und lebendigen Humor. Der erste führt weit, und was gelingt nicht dem Humor!

Nichts geht dem verpflichteten Schauspieler so leicht und bald verloren, als der Humor. Diejenigen, welche dies schöne Geschenk sich lange erhalten, können doch, da sie oft und zu bestimmter Zeit im Besitz seyn sollen, Beweise davon zu geben, nicht so sicher davon seyn, als der Schauspieler des Liebhabertheaters es zu seyn vermag, da er nur selten und aus freiem Willen davon Gebrauch macht.

Dazu kommt, daß der Umfang des Gebäudes von Liebhabertheatern gewöhnlich nur klein ist.

Jedermann kann also sein Sprachorgan so

gebrauchen, wie es ihm im gemeinen Leben üblich und bequem ist.

Dieser Umstand ist von großer Bedeutung. Das Sprachorgan, welches dahin angestrengt werden muß, zweitausend Menschen vernehmlich zu seyn, und was gleichwohl im Ausdruck von Leidenschaften, im Verhältniß mit dem ersten schon verstärkten Anfange noch an Kraft zunehmen soll, ist als ein ganz anderes Organ, wie das gewöhnliche, zu beurtheilen. Für den Schauspieler selbst hört es erst nach der Uebung einer Reihe von Jahren auf, ein fremdes Organ zu seyn.

Die Schauspieler des Liebhabertheaters können die Modulationen, welche sie gebrauchen wollen, mit Sicherheit in Uebung setzen, da sie den Grundton nicht zu verändern nöthig haben.

Die öftern Proben, welche sie veranstalten

können und wovon die Mehrsten einräumen, daß sie ihnen vorzüglich Vergnügen machen, geben ihnen Gelegenheit, die kleinen Freiheiten, welche so vorzüglich das Glück der Stücke durch das Leben, was die Charactere daraus empfangen, gründen, mit Auseinandersetzung und Bestimmtheit zu sichern.

Die Kritik schreckt sie nicht zurück und die allgemeine Erkenntlichkeit für ein Vergnügen, was man nicht zu fordern berechtigt ist, erhebt ihre Kräfte.

Gehen sie daher nicht aus dem Kreise dessen, was ein Gesellschafts-Theater mit Erfolg und Anstand gewähren kann: so darf man mit Recht etwas von ihrer Leistung erwarten.

Gehen sie aber zu denen Stücken über, welche, wegen der Vorbereitungen dazu und wegen der Anstalten während der Vorstellung, jede Direction in Sorge und Verlegenheit

setzen, wie die äußern Dinge, welche erreicht werden müssen, mit dem Geiste der Darstellung vereinigt werden können — so überspannen sie das Mögliche und setzen sich der Mißdeutung aus.

Die angestellten Schauspieler können an den Vorstellungen der Liebhabertheater Genuß und Belehrung haben.

Die Empfindungen der Väter und Mütter werden dort mehrentheils sehr rund und wahr gegeben, der elterliche Unwillen kommt aus dem besorgten Herzen, wird nicht mit Galle oder leerem Geschrei gegeben.

Die Erklärung des Liebhabers wird dort oft so zart und ehrlich gesprochen, ist nach feinem Herkommen auf hohe Töne gesetzt, die nur aus der Kehle kommen und nirgend anlangen.

Die Erwiederungen der Geliebten sind

manchmal so durchaus mit Mädchenhaftigkeit gesprochen — daß auch die gewöhnlichsten Begebenheiten, welche den Inhalt einer Komödie ausmachen — einer Komödie, die man schon oft gesehen, wegen der Treue, womit sie in dieser Verbindung dargestellt werden, einen eigenen Reiz und völlige Neuheit empfangen.

Das tägliche Einerlei in jedem Berufe giebt gegen unser Wissen endlich etwas Formularartiges in der Weise, die Dinge zu thun. So kommt der Schauspieler dahin, Sachen, die als ganz gewöhnlich betrachtet werden, in einer angeflogenen Manier zu thun und zu sagen.

Dies ist, was den Künstler, der die gänzliche Gewißheit über alles, was er thut, verschmäht, vor einem Liebhabertheater zu ernstesten Untersuchungen über sich leiten wird.

Jeder Unglaube an Manier ist ein Ge-

winn, und jede weggeworfene Manier ist ein vollständiger Sieg.

In dem von Lichtensteinischen Hause zu Gotha wurde einst von dieser Familie Gretry's Oper: *l'amitié à l'épreuve*, gegeben.

Es ist nicht möglich, daß eine Vorstellung zarter, bestimmter, mit mehr Gefühl und doch mit so genauer Befolgung aller Formen gegeben werden könne, als diese gegeben ward.

Durch alle Akte berührte Niemand auch nur die Hand des andern. Um so inniger erfreute es, als nun am Ende die Hand der Geliebten dem Liebhaber zugeführt ward.

Die Wirkung, welche es macht, wenn das Gefühl so fein geschont, so hoch geehrt wird, ist außerordentlich. Man muß es gesehen haben, um nicht diese Bemerkung zu weit gesucht zu finden.

Welche widrige Wirkung macht es dagegen,

wenn eine Gestalt sich von Anbeginn der Vorstellung her an der andern hält, sich gar an sie hinwirft und zum allergewöhnlichsten Behelf herabwürdigt, was von so ernster, sinnvoller Bedeutung ist.

Ferner werden auf den Liebhabertheatern die Nuancen der Gesellschaft in den Damen-
Kleinigkeiten sorgfältig behandelt, welche langweilig sind, wenn sie schlecht beobachtet, und dem Ganzen etwas Gefälliges verleihen, wenn sie wohl ausgeführt werden. Etwas, das gemeinhin auf den andern Theatern vernachlässigt zu werden pflegt.

So ist es gewiß, daß die Vorstellungen der Liebhabertheater für den Schauspieler belehrend werden können.

So lange diese nemlich von Zeit zu Zeit mit Sorgfalt, Auswahl und Eifer solche Vorstellungen geben, denen sie gewachsen sind.

Wenn

Wenn sie sich aber auf wöchentliche bestimmte Vorstellungen einlassen: so pflegen sie alles das zu verlieren, was das Interessante in ihrer Verfassung ausmacht. Sie verfallen dann leicht in die Gewohnheitsfehler angestellter Schauspieler, ohne die Sicherheit zu haben, welche Veras und Studium diesen erwerben.

Die vormaligen Gesellschaftsbühnen der Fürsten zu Leiningen und Saarbrücken hatten eine große Fertigkeit. Auf der ersteren wurden das Kostume und die Decorationen mit besonderer Sorgfalt und Geschmaç behandelt.

In Saarbrücken hatte der Kammerath Stempel ein Schauspielhaus erbauet, dessen Zweckmäßigkeit und leichte Erwärmung es als Muster empfehlen konnten.

Hamburg, Berlin und Dresden haben Liebhabertheater, und es sind an diesen Orten

einzelne Vorstellungen von Dilettanten gegeben worden, welche zu angenehmen und bedeutenden Resultaten für die Kunst leiten können.

In einer französischen Vorstellung, welche eine Gesellschaft von Kunstliebhabern vor einigen Jahren zu Berlin gab, erregte die ganz fürtreffliche Darstellung des vormaligen holländischen Gesandten, Herrn von Neden, ein hohes und seltenes Vergnügen. Ein vortrefflicher Anstand, die Sprache der reinsten Empfindung, sanfte Würde und eine Feinheit der Accentuation, wie man sie nur wenig hört — diese Eigenschaften, vereint, bildeten ein vollkommenes Ganzes, vor welchem jeder Künstler sein Studium nehmen konnte.

Es würde sehr belehrend seyn, wenn ein unpartheiischer Beobachter das, was die Liehabertheater durchaus Ausgezeichnetes leisten,

mit Auseinandersetzung manchmal bekannt machen wollte.

Die Rede mußte nicht von einzelnen gelungenen Rollen oder glücklich getroffenen Stellen seyn, sondern nur davon, was, als Ganzes erschienen, für sich bestehen könnte.

Der Verfasser hat die Freude gehabt, von der Frau von Staal Szenen aus französischen Tragödien im Zimmer geben zu sehen. Sie wollte sie, wie sie sagte, nur recitiren; allein sie gab sie, weil der Geist der Dichtung sie im Augenblick auf die Höhe schwang, die schöne Wahrheit in reiner Begeisterung darzustellen. Ihr lyrischer Vortrag riß mit sich fort, stürmte den Hörer in alle Tiefen, auf alle Binnern des leidenschaftlichen Gefühls; ihr Gesicht, ohne irgend eine angenommene Miene zu haben, strahlte den Geist aus, der sie belebte. Hohe Weiblichkeit umgab das Ganze

und eine Innigkeit, welche das herzlichste Wohlwollen neben der tiefsten Bewunderung erregte.

Es ist nachher von einer berühmten Künstlerin, welche niemals mit Frau von Staal zusammengetroffen ist, Phädra gegeben worden. Erfreulich war es, zu sehen, wie beide derselben Spur gefolgt sind.

Die hohe, schöne Wahrheit ist eine Sprache für alle Völker, in allen Jahrhunderten.

A. W. Iffland's

Theorie der Schauspielkunst

für

ausübende Künstler und Kunstfreunde.

Zweites Bändchen.

Mit vier Kupfern.

Berlin 1815.

Neue Societäts-Verlags-Buchhandlung.

A. W. Tffland's
T h e o r i e
der

Schauspielkunst
für ausübende Künstler und Kunstfreunde :c.

Zweites Bändchen.

Berlin, 1815.

31

1900



Erklärung der Kupfer.

I.

Herr Unzelmann als Bürgermeister Staar in den deutschen Kleinstädtern.

Der Unterschied von der Verzerrung, um scherzhaft, lustig, lustigmachend zu scheinen, und von der Gewalt des Komischen ist so groß, daß selbst Unerfahrene ihn angeben können; obschon sie die Gründe nicht auseinanderzusetzen vermögen, weshalb das Erstere ihnen werthlos scheint.

Die Rolle des Bürgermeisters in dem Lustspiele: „die deutschen Kleinstädter“ von Herrn von Kopehue, ist eine von denen, welche manchmal auf eine Weise vergriffen wird, wovon man die Möglichkeit sich nicht denken kann.

Überladen durch einen Anzug, welcher fast um zwei Generationen zurück ist, durch den Gang eines Narren, entstellt vom gichterisch verzogenem Händespiel, durch den Vortrag in gemeiner Sprache und Sitte, wird die Wahrheit in diesem, vom Dichter treu gehaltenen Charakter, ganz verfehlt.

Der Bürgermeister denkt nicht daran, einen Scherz zu treiben. Alles in der Welt würde er eher vermuthen, als daß man über ihn lachen könne. Er glaubt an alles, was er sagt und thut, und in seiner Seele ist nie ein Zweifel daran gewesen, daß er nicht eben so gut den ganzen Staat sollte regieren können, als die gute Stadt Krähwinkel.

Er behandelt daher die geringsten Vorfälle seines Amtes mit dem feierlichen Ernst eines hohen Staatsbeamten. Er ist von der Würde und dem Umfange seiner Geschäfte so erfüllt, daß die förmlichste äußere Haltung in Schritt und Geberde, ihm zur Gewohnheit geworden ist.

Er ist stets bei Rathe, und kann in seinem Hause, im Felde, unter Menschen oder ganz allein niemals anders erscheinen, als wie der regierende Bürgermeister.

Eben dieser hohe Ernst bei Geringsfügigkeiten, und die Unfehlbarkeit, womit er Verkehrtheiten übt und ausspricht, erregen das innerliche, fortwährende, innige Lachen.

So stellt Herr Unzelmann diese Rolle dar, ohne jemals mehr oder weniger darin zu thun, als was die vollständige Wahrheit des Charakters fordert.

Sein Anstand ist eine ängstliche Nachahmung des vornehmen Anstandes, so schlecht und recht Herr Staar sich diesen hat zu eigen machen können. Sein Anzug beweiset überall, daß Krähwinkel eine entlegene Provinzialstadt ist; aber die Auswahl zeigt dennoch an, daß er in Farbe und Schnitt sich von den übrigen, Acker- oder Nahrungsberuf treibenden, Bürgern auszeichnen will.

Von den Schuhen bis zur Perücke ist überall Wohlstand, genaue Sauberkeit, und bei aller Reichhaltigkeit der Zeugmasse, dennoch das Streben unverkennbar, daß der wohlgepflegte, standesmäßig getragene Körper in seinen Wendungen und Bewegungen nicht gehemmt oder versteckt, sondern durchaus sichtbar seyn möge.

Im sechsten Auftritt des dritten Akts, wo der Bürgermeister Herrn Oliners den Hergang vorträgt: „wie die Krähwinkeler Stadtheerde seit hundert Jahren das Privilegium habe, auf den Konneberger Stoppeln zu weiden — wie aber der Amtmann daselbst noch neuerlich einen Hammel gepfändet habe“ — sieht man

Herrn Unzelmann den lebendigen Kummer an, den diese verletzte Hoheit ihm verursacht hat.

So oft er von den Andern unterbrochen wird, duldet er das, wie ein Weiser die Anfälle der Unge-
reintheit nicht achtet — doch bleibt er in feierlicher
Haltung — immer das verletzte Privilegium seiner
guten Stadt — den Hammel, den fetten Hammel
vor Augen und den Einbruch des Amtmanns schwer
auf dem Herzen behaltend.

Verschiedenemale will er reden — immer wird er
von dem Geschnatter der Andern unterbrochen. Er
steht in fester Gravität da — öffnet verschiedentlich
die Lippen — blickt gerade hinaus — verändert we-
der Miene, noch Stellung, bis endlich Alle nichts mehr
aufbringen können, gewichen sind und ihm mit Herrn
Olmers das Feld gelassen haben.

Hier lüftet er in etwas die Brust, welche so lange
die wichtige Sache in sich verschlossen halten mußte. —
Voll der Begebenheit, die seine Seele ergriffen, bleibt
er übrigens ganz unbeweglich; nur eine halbe, etwas
zierliche Bewegung des rechten Armes, nach Herrn
Olmers zu gerichtet, fordert diesen zur erneuten Auf-
merksamkeit für die wichtige Sache auf, und so be-
ginnnt er dann mit der stillen Dignität des Selbstge-
fühls, den siebenten Ausritt mit den fast sanft ge-
sprochenen Worten:

„Wiederum auf besagten Hammel zu
kommen“ —

Wie aber Olmers den Mann, der hier seine Amts-
leiden völlig ausklagen und von einem Rechtsverstän-
digen eine Berathung einholen will, unterbricht —
wie er mit kurzen Worten einfällt:

„Ich liebe Ihre Mademoiselle Tochter!“
wie damit der volle Strom in der Erziehung abge-
dämmt wird — so weiß der Mann sich nicht zu fas-
sen — er fällt von seiner Höhe — sagt voll Erstaun-
nen unartikulirt nur die beiden Silben: „Ei, ei!“

erhebt sich darauf zu vornehmer Kälte in den beiden Worten: „viel Ehre!“ sammelt sich zu dem staatsrechtlichen Ausspruche, wie er „die sämtlichen Bettern und Ruhmen erst zusammen berufen müsse, das Anliegen in geziemenden Terminis vorzutragen.“ —

Erst wie Olmers ihn allein läßt, überläßt er sich dem rein menschlichen Erstaunen — doch nur in so fern Bürgermeister Staar sich es gestatten kann, rein menschlich zu erstaunen.

„Ei, seht doch! Der Mensch fällt mit der Thüre in's Haus. Ist das eine Manier zu-heirathen?“ Wie er aber noch etliche Worte so geredet hat und die Magd ruft:

„Margarethe! Bittet geschwind die Frau Mutter und den Herrn Bruder, und auch die Frau Ruhmen herüber; ich hätte etwas Importantes mit ihnen zu überlegen“ — so ist auch der Bürgermeister bei diesem Befehle in aller Importantz und Herrlichkeit wieder sichtbar.

So geht Herr Unzelmann treulich, deutlich, wahr und lebendig von einer Gemüthsverfassung dieses Charakters zu der andern über, und indem er durchaus wahr ist, leistet er ein treffliches Gemälde, erhält in wohlthuendem Lächeln und Lachen, welches der Ueberzeugung abgewonnen ist, und die Täuschung vollendet, da es niemals den guten Geschmack verlegt. —

II.

Herrn Beschorts Darstellung von Egmonts Traume, in Göthe's Trauerspiele.

Dieses hohe Werk bewegt die Seele so innig, man wird so mit Ehrfurcht und Liebe erfüllt, wenn man dies Denkmal anstaunt, welches die Gewalt des Gei-



stieß aus der Tiefe der Empfindung und Menschenkunde hat hervorgehen lassen — daß es beinahe Vermessenheit ist, das Studium des Egmont in seinem geltendsten Momente durch eine Zergliederung darlegen zu wollen — über deren Zulässigkeit nur die Ausführung würde entscheiden können.

Den Charakter des Egmont so erregbar, lebenslustig und wieder so an die hohe Wehmuth gränzend, welche ihn veredelt, über alles Geringe im Leben hinwegschreiten und das Große ihn frischen Muthes vollbringen läßt — diesen untheilbaren Charakter auf der Bühne zu geben, ist ein schweres Unternehmen, und nicht leicht wird der Künstler, der es beginnt, dem Ideale nahe gekommen zu seyn glauben, daß ihn davon zuvor belebt hat.

So manches von dem, was an sich die Bühne nicht erlassen kann, muß unvermeidlich das zarte Gewebe der Imagination stören.

Der Raum einer großen Bühne, die Pflicht der Verständlichkeit im großen Raume, streben gegen die Zartheit des Ausdrucks und die Nothwendigkeit einiger Uebereinstimmung mit Nebengestalten, welche entweder unter dem Leben sich halten, oder ein lautes leeres Leben üben, zieht den Künstler herab in Kreise, die er nicht berühren wollte.

Die Redekunst kann gefällige Deutlichkeit erreichen.

Sollen aber in Egmont — Tasso — in Iphigenia, die vollständigen, edlen Menschengestalten wiedergegeben werden: so müssen Entstehung der Gedanken, Uebergänge der Empfindung zart und treu hervorgehen, und dazu reicht das nicht hin, was gemeinhin „Deklamation“ genannt wird.

Wo der Dichter nicht durch eine Reihe schöner Bilder und pikanter Sentenzen die Zuhörer betäuben will, sondern im Geist und Sinn der Charakter handeln und reden läßt — da kann die Verbrämung des

schallenden Pathos den einfachen, hohen, reinen Seelenwehrt nur entstellen.

Vor einem nicht sehr zahlreichen Auditorium im mäßigen Raume, kann die ruhige, kräftige und dennoch zarte Darstellung am ersten erwartet werden.

Da erleichtert sich auch die Darstellung aller der Augenblicke, welche vor dem Traume hergehen, wie der Traum selbst.

Auf einer großen Bühne wird die entschlossene Haltung, die ruhige Wärme, das Leben in den Mitgeltönen — so leicht für Verlöschung aus Schwäche oder gar für Kälte genommen — daß der Künstler zwischen sättigender Deutlichkeit, Paradeschmuck, den leiseren Abstufungen der Seelenwahrheit — in Verlegenheit gerathen kann.

Bei allen diesen Schwierigkeiten für die Darstellung — ist Egmonts Seelenzustand so bestimmt vorgezeichnet — daß selbst da, wo der große Raum den verstärkten Vortrag erheischt — die Wirkung nicht verfehlt werden kann, wenn der Künstler der einfachen Gewalt des Dichters zu folgen, sich bemüht.

Die Wahrheit führt auch hier zum Ziele. — Mischung von Rednerei, Seelensprache und herkömmlichen Bewegungen, die nicht von der Seele ausgehen — bringen einen Miston in die Darstellung, welcher die Wirkung vernichtet.

Es sey versucht, den Weg zu bezeichnen, auf welchem der Künstler als Egmont, ohne die Täuschung zu verlegen, nach und nach also, bis zu dem Zustande des Schlafes — bis zu dem Traume — geräth; daß eben dieser Schlaf und Traum die tragische Wirkung erhöhe.

Gelingt es dem Verfasser nicht, das Ideal, welches die Phantasie aufgestellt hat, zu erfüllen: so ist es doch nützlich, und es gewährt ein schönes Gefühl, über einen der erhabensten Gegenstände für die dramatische Kunst, Untersuchung und Mittheilung veranlaßt zu haben.

Hochherzig ist Egmont dem bleichen, sinnenden Alba unter die Augen getreten — sein Schwert ist gefordert, der Faden seiner Tage in die Hand gegeben, die nie ein Wort des Lebens unterzeichnet hat.

Er ist überlistet, betrogen, kann nur knirschen gegen die Uebermacht des Würgers.

Er ist im Kerker: — „Seit wann ist denn der Tod mir fürchterlich? — Nein, nein, der Tod ist's nicht — dem hab' ich tausendmal in offner Schlacht getrogt — der Kerker ist's, des Grabes Vorbild, dem Helden, wie dem Feigen widerlich. — Schon vor dem Tode stirbt hier das Leben ab.“

Silva, Ferdinand, Vermummte, Gewaffnete und Fackelträger treten ein. Ihm wird der Tod verkündet, man verläßt ihn; — in sich versenkt, hat er eine Weile stille gestanden. Er glaubt sich allein, hebt die Augen auf — erblickt Alba's Sohn. Er wähnt, daß dieser Zeuge von seiner Verzweiflung seyn solle, und findet den kräftigen Jüngling, der Egmont sich zum Vorbilde gewählt hatte, zum Leitstern auf der Bahn der Ehre! — Das Bild des vollen, kräftigen Jugendlebens steht mit Ferdinand vor ihm, und was dieser ihm sagt, ruft die Lebenslust gewaltig auf.

„Sage mir: ist es der strenge, ernste Wille Deines Vaters, mich zu tödten?“ —

„Er ist's!“

„Dieses Urtheil wäre nicht ein leeres Schreckbild?“

„Nein, ach, leider nein!“

Allmächtig strebt Egmont schon vor der Todespforte, das über sich noch zu erringen.

„O, denke mir den Weg der Freiheit aus! Sprich und nähre die Hoffnung der lebendigen Seele!“

„Schweig! O schweige! Du vermehrst mit jedem Worte meine Verzweiflung.“

„Und keine Rettung?“

„Keine.“

(Mit dem Fuße stampfend) „Keine Rettung!“

Diese Entladung des aufschwellenden Muthes, des Männerzornes — ist als Egmonts letzter thätiger Widerstand auf der Welt zu betrachten.

Nun folgt ein Gedankenstrich — in der That, ein Strich, welcher schwere Gedanken und Gefühle deutet. Der Zorn ist dahin — nach einem tiefen Athemzuge sieht man einen Blick der Sehnsucht, der nochmals den ganzen Lebenslauf im Zauberbilde vor der bewegten Seele vorüber ziehen heißt.

„Süßes Leben! Schöne, freundliche Gewohnheit
„des Daseyns und Wirkens! Von dir soll ich schei-
„den! So gelassen scheiden! Nicht im Tumulte der
„Schlacht, unter dem Geräusch der Waffen giebst
„du mir ein flüchtiges Lebenswohl; du nimmst keinen
„eiligen Abschied. Ich soll deine Hand fassen, dir
„noch einmal in die Augen sehen, deinen Werth
„recht lebhaft fühlen, und dann mich entschlossen los-
„reißen und sagen: fahre hin!“

In diesem Augenblicke stirbt Egmont. Dies ist beinahe das körperliche Gefühl des Todeskampfes, der leibliche Tod. — „Fahre hin!“ Damit hat er das Leben aufgegeben. — Nach diesen Worten ist er schon von der Welt abgeschieden. Die Verklärung umgiebt ihn von nun an, sie leuchtet auf seiner Stirn, strahlt aus seinen Blicken, und die Bewegungen des Körpers sind nur leise, unwillkürliche Deutungen ohne Geberde und Wissen. — Er ist dem Kerker und der Erde entrückt — er sieht schon von oben auf den Weltverkehr herab. „Die Menschen sind nicht nur
„zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Ent-
„fernte, der Abgeschiedene lebt und. Ich lebe dir,
„und habe mir genug gelebt. — Ich höre auf zu le-
„ben; aber ich habe gelebt.“

Und gleich darauf: „Es ziemt dem Menschen nicht
„mehr zu grübeln, wo er nicht mehr wirken soll!“

Er selbst durchschneidet seinen Lebensfaden.

— „Leb' wohl!“

Er bringt zum Ende, er schwebt dem Ende entgegen.

Er empfiehlt seine Leute — daß sie nicht zerstreut, nicht unglücklich werden.

Dies alles wird mit Werth vollzogen, wie sich das Unvermeidliche begiebt — doch ohne Thränen. — Mit Antheil des Herzens, aber schon mit dem Blicke der Seeligen aus ihrem Himmel — geschieht die Frage: — „Wie steht es um Richard, meinen Schreiber?“

„Sie haben ihn als Mitschuldigen des Hochverraths enthauptet.“

„Arme Seele!“ —

Von seinem Vertrauten, der ihm gewiß am Herzen lag, sagt Egmont gleichwohl nicht mehr. Sein Thun auf dieser Welt ist vorüber. Ihm unbewußt, geht der Körper noch mit dem Geiste.

„Noch eins — (hier kann die körperliche Ermüdung in der etwas nachgelassenen Haltung anständig merkbar seyn) „und dann leb' wohl, ich kann nicht mehr!“ (ein halber Blick gleitet unwillkürlich ohne Anstrengung nach dem Ruhebette hinüber) „Was auch den Geist gewaltsam beschäftigt, fordert die Natur doch zuletzt unwiderstehlich ihre Rechte; und wie ein Kind, umwunden von der Schlange, des erquickenden Schlafes genießt, so legt der Müde sich noch einmal vor der Pforte des Todes nieder, und ruht tief aus, als ob er einen weiten Weg gewandert hätte.“

Hohen Ernst auf der Stirne, das erlöschende Auge mag diesen Zustand andeuten, die Worte werden fast in Antheillosigkeit gesprochen, ohne Accente und besondere Bewegungen.

Das Aufhören der gewohnheitsmäßigen Bewegungen, ist das stille, würdige Bild der erschöpften Natur.

Ein bezeichnendes Hindeuten ganzer Blicke oder gar der Arme und Finger nach dem Ruhebette, ist

Da wir diesen sich noch entfernen sehen — hat ihn Egmont nicht bis an die Schwelle gebracht. — „Kein Abschied — er hat ihn entlassen!“

Egmont ist allein, und indem er sich von Ferdinand abwendet, fällt das Ruhebette ihm in die Augen. Seine ruhigen Schritte führen den Müden dahin.

Nach wenigen ruhigen Worten spricht er die folgenden: — „Sanft und dringend fordert die Natur ihren letzten Zoll. Es ist vorgee, es ist beschlossen! Und was die letzte Nacht mich ungewiß auf meinem Lager wachend hielt, das schläfert nun mit unbeswinglicher Gewißheit meine Sinne ein!“ — (Sein Kopf senkt sich etwas — er läßt sich auf das Ruhebette zum Sitzen nieder — stützt sich mit dem Ellenbogen auf das Kissen — und läßt allmählig das Haupt in die Hand sinken. — Musik vom Orchester) „Süßer Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht am willigsten!“ — (Das Haupt sinkt vom aufgestützten Ellenbogen vollends auf das Kissen nieder) „Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, verwünschest alle Bilder der Freude und des Schmerzes.“ — (Der obere Körper geräth zur Ruhe in horizontale Lage, die Beine, welche, als das Haupt auf das Kissen niedersank, durch diese Bewegung von selbst länglich-schräg am Ruhebette niedergelassen zu sehen waren, werden, als der obere Körper sich zur völlig ungehinderten Ruhe horizontal hinlegt, ohne Anstrengung auf das ohnedies nicht hohe Ruhebette gezogen. — Es entsteht eine mäßige Pause; der Blick ist sinnend in die Höhe gerichtet, die Hände liegen gefaltet über der Brust, die Augen senken und schließen sich allmählig. In diesem Zustande spricht er mit schwächerer, nach und nach verlöschender Stimme) „Ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sehn.“

(Er entschläft. — Die Musik vom Orchester be-

gleitet seinen Schlummer. — Das völlige Entschlafen wird dadurch merklich, daß sein Haupt etwas nach der Seite des Zuschauers hinüber sinkt.)

(Egmont's Traum beginnt — der Athem wird schneller und immer kürzer und kürzer)

(Ihm erscheint die Traumgestalt. Die gefalteten Hände gleiten auseinander, die Brust hebt sich empor — Die linke Hand, krampfhaft zusammengeballt, scheint sich auf etwas stützen zu wollen. Der Gesichtsausdruck beginnt auf der hoch hinaufgezogenen Stirn und Augenbraunen. Die geschlossenen Augenlider sind gespannt — die rechte Hand, unwillkürlich etwas vom Lager gesunken, ist milde geöffnet und scheint das Traumbild segnend in die Nähe zu laden; — zuletzt ist der Mund geöffnet, der Hinterkopf fest und endlich fast gewaltiam in die Kissen gedrückt, schiebt das Kinn zum lebendsten Ausdrucke aufwärts. — Die Beine allein bleiben ohne Anstrengung und Ausdruck ruhig liegen. Wie die Brust und das Kinn so hoch erhoben sind, als es ohne Verzerrung geschehen kann — sinkt plötzlich die obere Gestalt, wie von einer Erschütterung ergriffen, ganz zusammen. Egmont fährt mit der linken Hand nach dem Haupte, öffnet die Augen. Man hört das Getöse der Trommel. Rasch steht Egmont ganz aufgerichtet an seinem Lager — er sieht aufwärts — nach der Thüre zu — holt tief Athem — die Musik schweigt. Er tritt vor und redet nun mit der sanften Berklärung der Seligen) „Ich sahe sie — zu mir herunter stieg ein „göttliches Bild!“

(Bald darauf kommen die Trommeln näher. Der Held, der jetzt schon den Tod besiegt hat, spricht im Feuer des erhabensten Muthes) „Horch, horch! Wie oft hat dieser Schall mich schon zum freien Schritt „in's kriegerische Feld gerufen.“ (Seine Gestalt scheint sich zu veredeln, zu erheben) „Für's Vaterland sterb' „ich;



Dähling del.

Meno Haas sc. —

*K.R. Fögerak in Molières „Geizigen“ „Act. 1. Sc. 4.“
„Eiserne Kisten! da machen die Spitzbuben immer
den ersten Griff hin!“*

sondern so wie Andere Münzkabinette, Kupferstich- oder Gemäldesammlungen anlegen — so legen sie ein Geldkabinet an. Sie genießen in der Musterung des Besizes auf ihre Weise alle Wonne, deren jeder Kunstsammler sich erfreut.

Die meisten Geizigen thun sehr viel darum, daß man ihre nagende Leidenschaft nicht bemerken möge. Es ist wider ihren Willen, wenn diese in ihrem Aeußeren sichtbar wird.

Gewöhnlich haben sie irgend eine Manier gewählt und angenommen, unter welcher sie den innern Kampf zu verbergen denken. Es sey immerwährende leere Freundlichkeit, oder eine Art von steter Stille, welche durch Abgeschlossenheit von der Welt gleichsam aus Schwermuth, die Larve bildet, welche ihnen dient, das Innere recht sehen zu lassen.

Beständige Aufmerksamkeit, Umherschauen nach Personen und Dingen, das innige Ringen nach Sicherheit der Sicherheit — giebt ihnen unwillkürlich die äußere Haltung des Equilibristen, der nicht einen Augenblick den Punkt aus dem Blicke verlieren darf.

Bei der Bemeßtheit ihrer vorsamen zahnigen Bewegungen, kann man nicht eigentlich sagen, daß ihre Kleidungsstücke zerrissen — sie lösen endlich zumahl sich auf von Enz und Licht, aber sie sind selten irgendwo besonders sichtbar aufgenutzt.

Sie sind außer der Mode gekleidet, nicht weil sie es absichtlich so gewählt haben, sondern weil ihre Kleidungen so lange halten, daß indeß viel mehrere Moden aufeinander gefolgt sind.

Hat ihre Gestalt abgenommen: so hängt die weite Hülle um die geschwundenen Glieder; hat ihre Figur zugenommen: so pressen sie die Glieder in den engen Harnisch.

Weichen die Fäden von einander, muß ein neuer Anzug hervorgebracht werden, so wird doch immer so viel geschehen, daß der Mann zur Noth an so-

den Orten erscheinen kann, wo er das erzählt, was ihn zur Vermehrung seines Gutes zu wissen unerlässlich ist.

Haltbare Farben, möglichste Verhinderung des Zengauswandes, unverwundliche Dichtigkeit und Stärke der Zeuge — fallen gleich in die Augen. Was von dem alten Anzuge vorhanden und noch haltbar ist — wird zum Neuen mit genutzt. Daraus kann ein Kontrast entstehen, der etwas scharf abzeichnet — aber man muß gleich sehen, wie das haushälterischer Weise so hat kommen können.

Das schreiend Brelle, das Groteske wählt der Geizige nicht. Solche Farben hat er nie getragen, denn sie verbleichen, empfangen leicht Flecken, und man sieht daran den Verbrauch freier.

Der Puder im Haar ist nur ein Hauch. Die Wäsche ist wenig sichtbar.

Sei es die Stille des fortdauernden Achthabens auf alles, was athmet und handelt, oder die Sorge für Erhaltung der Kleider — aber die Geizigen haben wenig Bewegung der Glieder.

Nur die Finger scheinen manchmal und ohne ihr Wissen, auf konvulsivische Weise zu interpunktiren, was in ihrer Seele vorgeht.

So vorsichtig, wie sie in Unternehmungen und Geschäften sich einlassen, so leise und geliehen bewegen sie sich nachdürftig durch Raum und Leben.

Nur zuweilen leuchtet seiner Spott über die Thorheit der Menschen, welche ihr Geld nicht zusammen behalten, wie sie, aus den Augen, und diese Augenblicke sind es, worin sie sogar einen Anfall von Dünkel über ihre besondere Weisheit, nicht verbergen können.

In dem Augenblicke, wo sie zu verlieren haben, hebt alle Manier sich auf und die Larve fällt. Haben sie bedeutend zu verlieren, so ist es gerade dieser Kampf zwischen Erhaltung der angenommenen Larve und der innern Wuth, die glühend über alle darin-

nen Herausbricht — welcher die Karikatur hervorger-
hen läßt, die durch ihre Wahrheit zur Belustigung
Anlaß giebt.

Angenommene Manieren, Zuckungen und Gesich-
terschneiden, können den vernünftigen Zuschauer nicht
mehr anziehen, als jeder andere libel zusammengesetzte
Hokusfokus.

Der schmutzige Geißhals ist kein Gegenstand für
die Bühne.

Der prächtige Geißige, der sentimentale Geißige,
gehören zu den verschiedenen Abtöufungen, welche in
dieser furchtbaren Leidenschaft sich zeigen. Alle aber
werden möglichst vermeiden wollen, durch ihr Neuse-
res als Geißige zu erscheinen.

I.

Ueber den Hang, Schauspieler zu werden.

Die Anzahl derer, welche sich melden, Schauspieler zu werden, hat seit geraumer Zeit so sehr zugenommen, man ist in der Zulassung derselben oft so leicht verfahren, daß eben deshalb mehrere, welche ohne Beruf diesen Stand gewählt haben, für die Gegenwart ein unruhiges, sogar ein mißvergnügtes Leben führen, welches andere belästigt und eine trübe, fast trostlose Zukunft voraussehen.

Es ist daher nützlich und nothwendig, das, was Erfahrung, Liebe und Achtung für die Sache darbieten, zum Besten junger Leute, welche der Kunst sich widmen wollen, und zur Berathung derer, welche für das Schicksal derselben Sorge tragen, mitzutheilen.

Der lebhafteste Hang, Schauspieler seyn zu wollen, erklärt sich im Allgemeinen aus der Freiheit, womit dieses Geschäft geübt werden kann.

Das Studium dieser Kunst ist an keinen Ort, und in gewissem Betracht, an keine bestimmte Zeit gebunden. Die Ausübung derselben geschieht sogleich öffentlich; keine drückenden Regeln hemmen den Flug der Phantasie; und das Fortschreiten des Talents, des Fleißes, der Bildung, wird gewöhnlich früher, als in jeder andern Kunst, bemerkt und laut anerkannt.

Man bemerkt, daß die, welche sich der Kunst mit Erfolg gewidmet haben, ein anständiges und mehrentheils angenehmes Leben zu führen im Stande sind.

Daß diese Kunst ein sorgfältiges Studium, eine fortgesetzte genaue Beobachtung seiner selbst und Anderer erfordert, entschlossene Aufopferung der Selbstliebe, ein sorgfältiges Fortschreiten mit dem Geiste der Zeit, sehr mühsames Abwägen, wo man dem veränderten Geschmack folgen muß, oder wo man ihm nicht folgen darf — diese Schwierigkeiten sind nicht allgemein bekannt, und noch weniger werden sie als wesentliche Erfordernisse beachtet und anerkannt.

Wer irgend von der Natur in Betreff der Gestalt sich nicht versäumt glaubt, wer sich mit Leichtigkeit trägt, wer einigermaßen in der Gesellschaft gern gesehen ist, pflegt der

Meinung zu seyn, daß damit die Haupt-
erfordernisse zum Schauspieler in ihm erfüllt
sind. Die Ausübung der Kunst wird für ein
leichtes Spiel geachtet, welches mit auswen-
dig gelernten Reden und schönen Kleidern,
für gute Zahlung, gemächlich genug getrie-
ben werden könne.

Daher entsteht es, daß junge Leute grade
in der Zeit, wo die Wissenschaften zu dem
Berufe, dem sie sich widmen wollten, ern-
stes Arbeiten, anhaltende Verwendung und
stete Aufmerksamkeit erfordern, plötzlich da-
von ermüdet werden, alles liegen lassen, und
zu diesem leichten, fröhlichen Geschäft, wel-
ches, wie sie glauben, völlige Unabhängig-
keit, ein regelloses, willkührliches Leben und
frühe gute Einnahme gewährt, sich hin-
wenden.

Es fehlt selten, daß sie den frühen Trieb

zur Schauspielkunst von erster Jugend her denen, mit welchen sie über ihre Zukunft sich berathen, oder den Direktionen, bei welchen sie sich melden, anführen.

Forscht man näher nach ihrer Liebe für die Kunst, wie diese entstanden ist, was sie bisher für ihre Bildung gethan, oder zu diesem Zwecke gedacht haben — so folgt in der Regel keine andere Antwort, als — eine Wiederholung, daß die Neigung zu diesem Geschäft von Jugend auf in ihnen gewesen und eben jetzt ganz unüberwindlich sey.

Macht man sie mit den ersten Erfordernissen nur oberflächlich bekannt — so sind sie bereit, stets das Wort zu nehmen, und unterbrechen gern, mit den allgemeinen Versicherungen, daß sie es an Fleiß und Eifer nicht fehlen lassen würden.

Gewöhnlich folgen dann schnell die Fra-

gen: wann sie anfangen, worin sie auftreten können? Sie sind bereit, eine Reihe erster Rollen zu nennen, sind nicht im geringsten verlegen, die glänzendste zu begehren, und nicht selten fangen sie in derselben Unterredung an, vom Gehalt und von der Kleidung zu reden, darin sie zum Erstenmale erscheinen möchten.

In diesem Falle sollte man billig gleich abbrechen, da es mit solchen Forderungen ziemlich erwiesen ist, daß nur der Drang nach früher Unabhängigkeit und nach gemächlich geglaubtem Erwerb, die ganze Bestimmung gegeben haben kann.

Ältern und Vorgesetzte der jungen Leute, welche mit ungestümer Beharrlichkeit der Bühne sich widmen wollen, sind oft in Verlegenheit darüber, wozu sie rathen, wovon sie abrathen sollen.

Wenn sie aber davon ausgehen wollen, daß Arbeitsscheue, Abneigung sich Kenntnisse zu erwerben, Mangel an Wissenschaft, an Bescheidenheit, an Liebe für alle Künste überhaupt, daß diese eine Gewißheit geben, es könne nur was Unbedeutendes erreicht werden: so können sie überzeugt seyn, daß sie in solchen Fällen von der Wahl dieses Standes abrathen sollen. Außerdem ist jeder Mann von Einsicht und Geschmacl im Stande, darüber zu belehren, ob der Vortrag angenehm, die Stimme biegsam, der Gesichtsausdruck wahr, die körperliche Haltung leicht und gefällig ist; oder ob Grundfehler da sind, welche für alle diese Erfordernisse geringe, oder gar keine Hoffnung geben.

Unter denen, welche der Bühne sich widmen wollen, giebt es noch eine Gattung, welche überaus schwer zu behandeln ist.

Junge Leute von angegriffener, fränkender Imagination, die sich als Schriftsteller oder Dichter ohne Erfolg versucht, in der Liebe Unglück gehabt haben; gerathen dahin, in einer dumpfen Schwermuth zu verkehren. Sie brüten ihr Leben so dahin, und gefallen sich, indem sie an allem, was um sie her vorgeht, gar keinen Antheil nehmen, bloß für das Heiligthum ihrer Gedanken athmen, und außer einer schweren, leisen, emphatischen Sprache, einem starren, gleichsam verfohlten Blicke, gar kein Zeichen ihres innern Lebens geben. Wenn diese auf den Gedanken gerathen, Schauspieler zu werden, so ist das Übel fast unheilbar. Da sie in der That entweder innerlich stark empfinden, oder an Überreizung der Nerven leiden, so sind sie gar nicht zu überzeugen, daß es durchaus zweierlei ist, starke Gefühle besitzen, und diese

starken Gefühle lebhaft, angenehm und schön darstellen zu können.

Sie reden in mystischer Eintönigkeit, deuten nichts durch Bewegung der Glieder an und haben gewöhnlich sich eine singende Melodie angeeignet, wovon sie selbst zu Thränen gerührt werden können, welche aber auf Andere nicht nur nicht wirkt, sondern sogar den entgegengesetzten komischen Effect hervorbringt. Sie fassen es durchaus nicht, daß eben diese Melodie, welche ihre Lippen von heiligem Schauer beben läßt — alle übrigen nicht anspricht.

Bei dem verstorbenen Moriz — obschon er für die dramatische Kunst einen so tiefen Sinn hegte, wie ihn wohl nur wenige Künstler empfanden — war es doch in Betreff der Unfähigkeit des äußern Ausdruckes, ganz so der Fall.

Er hat seine ganze traurige Lage und alle Qualen, die er deshalb empfunden, im „Anton Reiser“ treu und wahrhaft geschildert. Gewiß ist er mit der Idee aus der Welt gegangen, daß das Talent für tragische Darstellung, in ihm, vom Dünkel, vom Übermuth, von der Gleichgültigkeit und Einfalt, gemordet worden sey.

Er gab komische Rollen mit großer Eigenthümlichkeit, Wahrheit und vollem Erfolg; aber er gerieth außer sich für Schmerz, wenn dieses Talent an ihm jemand Freude machte, wenn es geliebt ward.

Gewiß sind mehrere würdige Künstler recht schmerzlich von solchen gequält worden, die bei der Gewalt ihrer innern Gefühle es nicht und auf keine Weise fassen konnten, daß sie diese nicht bei andern wieder sollten erregen können. Menschen in dieser Stimmung

vertrauern ihr Leben, halten sich für verkannt, verfolgt, im höchsten Grade unglücklich, und schließen sich immer inniger, heimlicher und verzweiflungsvoller an ihr Ideal! —

Sie ziehen sich von allem andern Verkehr zurück, sie empfinden Abscheu daran, und verwenden jeden Augenblick nur dazu, dem Kunstgefühl auf ihre Weise zu leben.

Wenn nicht besondere Begebenheiten, ein eignes Schicksal sie plötzlich in eine andere, ganz entgegengesetzte Laufbahn wirft, so sind sie mehrentheils für sich und alle, welche an ihnen Antheil nehmen, verloren.

Da der leidende Zustand, worin sie sich befinden, Theilnahme erregt, da ihre schwermüthigen Gefühle eine poetische Tendenz haben; so begegnet man ihnen gewöhnlich mit vieler Zartheit, deutet die Schwierigkeiten anfangs nur schonend an, und kommt erst

nach mehreren Versuchen dahin, mit ihnen allmählig von der Unmöglichkeit zu reden, daß sie mit Erfolg ausübende Künstler seyn können.

Diese Behandlungsweise macht dem Herzen Ehre, aber die reine Flamme für die Kunst lodert in Verborgenheit und Stille grade auf. Das wahre Talent wird empfunden, dann theilt es sich mit, aber es kann sich nicht aufdringen.

Der Kunstsinne kennt und ehrt die Schwierigkeiten, er ist eifersüchtig auf das hohe Ideal, welches er nach und nach in sich gebildet hat, und würde an schönem Kunstgefühl verlieren, wenn eine mäßige Reihe von Regeln und Übungen alles abthun, und ihn so gleichsam zum Handwerker machen sollte.

Wem es daher Ernst um die Sache ist,

der wird mit Leben und Kraft, aber doch mit Bescheidenheit, beginnen. Er wird streben und nicht aufhören, so viel wissenschaftliche Kenntnisse als möglich zu sammeln, er wird keine Arbeit, keine Thätigkeit aussetzen, um seinen Geschmack zu bilden. Er wird Dichter und Geschichte studiren; Musik, Gesang, alle Denkmale der bildenden Künste werden die Flamme für die Kunst in ihm erhöhen und veredeln. Wer unter solchen Umständen der Schauspielkunst sich widmet, den Drang, ausübender Künstler zu seyn, Jahr und Tag mit gleicher Stärke empfindet, — der verthe sich mit kunstverständigen, redlichen Männern, ob sein Äußeres, seine körperliche Dauer, sein Organ, seine Aussprache ihn nicht hindern, etwas zu erreichen, und werde dann mit Lebendigkeit aufgenommen, mit Vorsicht geleitet.

Denn es ist nicht genug, daß man richtig denke, fein und zugleich kräftig empfinde: hat die Natur die Gabe versagt, alles deutlich und gefällig wieder zu geben — widerspricht die körperliche Bildung — ein schwacher, rauher, dünner Ton, ein ausdrucksloses Gesicht, eine entschiedene Vermöhnung der Haltung — welche so oft eine Folge des angestrengten Studirens ist — streben diese Dinge entgegen; so rathe man ab und stehe fest entgegen.

Man geräth in die unangenehme Nothwendigkeit, sich auf Beschreibung von Nachtheilen der Gestalt und ihrer Wirkung einlassen zu müssen. Man kann sogar gezwungen werden, wenn die Eigenliebe gar nicht verstehen will, sich über die nachtheiligen Wirkungen von dem Aeußern, auf das Bestimmteste erklären zu müssen. Man wird

dann für eigenwillig, unhöflich gehalten, für kalt gegen das reine Kunstgefühl — aber man hat von einer Thorheit abgehalten, und muß sich mit dem spätern Danke für das Mißgefühl des Augenblicks entschädigt halten.

Oft geht zwar der Mangel an Selbsterkenntniß so sehr auf die Verwandten über, daß diese eine hohe Brust, einen Auswuchs am Rücken für eine stolze Haltung — und das Schielen der Augen für einen energischen Blick erklären, wenn es endlich nicht mehr zu meiden ist, daß diese Dinge das genannt werden, was sie sind. — Da ist es denn allerdings sehr schwer, indem man abräth, die Ueberzeugung zu geben, daß dieses aus redlichem Antheil geschehe.

Wenn die Ältern oder Verwandten derer, welche sich dem Theater widmen wollen, bemerken, daß solche von dem Augenblicke an,

giebt, daß sie ein Fach, welches schwach besetzt ist, ziemlich erfüllen werde — auf gutes Glück antreten läßt, ohne weitere Prüfung vorzunehmen, als das sehr oberflächliche Mittel des Rezitirens etlicher Scenen.

Wird nun bei einer solchen Probe das Herkömmliche in der Art oder Manier etwas beobachtet, hat der Vortrag einiges Leben und ist der körperliche Ausdruck nicht verwerflich, so wird, um das augenblickliche Bedürfniß der Bühne zu erfüllen, ohne weitere Rücksicht auf den eigentlichen Beruf und die Zukunft dessen, der angestellt zu werden verlangt, das Engagement desselben abgeschlossen. Es pflegt alsdann, ohne Wahl und Plan der Bildung, eine Rolle auf die andere zu folgen, der Gehalt steigt mit der Rollenmasse, der Beifall erhält sich, so lange

das Aeußere eine Reihe gewöhnlicher Kunstgriffe falschen Glitters unterstützt.

Verliert sich aber das Aeußere, welches als eine zufällige Beigabe für ein einzelnes Fach zur Empfehlung gedient hatte, können nun jene früher gebrauchten kleinen Hülfsmittel, des methodischen Boehens der Figur, die Bravaden des Schreiens, der Kleidung und was dahin gehört — können diese keine Wirkung mehr thun — so steht der gehaltlose Gliedermann da, der, weil ihn weder Studium noch Geschmack unterstützen, nirgend mehr paßt, bald Langeweile macht, endlich dem Publikum, sich selbst und den Direktionen zur Last fällt.

Dergleichen Schauspieler fühlen nicht, daß ihr früheres Bestehen ein Werk zufälliger Eigenschaften war, mit deren Verschwinden auch von selbst ihre Existenz aufhören muß.

So wie sie wirkungsloser werden, können die Direktionen nicht fortfahren, ihnen dieselben Rollen zuzutheilen: dann entsteht das Geschrei über Kabale, Verfolgung, Hintenansetzung. Dieser morose Humor wird mehr oder minder sichtbar, so oft sie vor dem Publikum erscheinen, und verdirbt vollends Alles.

Es geht den Schauspielern dieser Art wie übel ausgelernten Altgesellen. Sie berufen sich auf die Zahl der Dienstjahre und vergessen, daß man in der Kunst nie auslernt.

Wollten sie begreifen, daß, indem sie einem Fache entsagen müssen, darin sie bisher auf gut Glück, mit leidlichem Erfolg sich eine Art von Kundschaft erworben haben, sie nun ein anderes Fach mit frischem Studium, von Anfang an, beginnen sollten; so würden sie sich mindestens noch nützlich machen können.

Weit entfernt, dies zu wollen, bringen sie in der Regel alle Forderung der bisherigen Usurpation, welche sie für genialischen Beruf achten, in das neue Fach, welches sie doch wie Lehrlinge beginnen sollten, welches sie aber bei allem Mangel ächter Kenntnisse, sorglichen Studiums und wahren Kunstgefühls; mit Uebermuth, manchmal mit Unwissenheit und Trägheit zugleich betreten — in dieses Fach hinüber.

Schauspieler dieser Art bleiben der Rücksicht, dem Mitleiden der Direktionen zur Last, endigen nicht selten ihr mißvergnügtes Leben als Lückenbüßer bei nothwendig herabgesetztem Gehalt, oder wandern im Dunkel und finstern Unmuth von Bühne zu Bühne, bis sie in Armuth, auf Kollekten losstürmend, versterben.

• Das sind die nothwendigen Folgen, wenn

junge Leute ohne Talent, Studium und Fleiß sich auf die Bühne drängen und dort ohne gehörige Prüfung und Bescheidung aufgenommen werden.

Der feste Glaube, gleich mit Anbeginn alles vermögen zu können; der Mangel an Aufmerksamkeit auf den Gang der täglichen Vorstellungen, die Nichtachtung dessen, was geleistet wird, der Mangel an Bescheidenheit — der sich gleich verrathen muß — der Mangel an Kenntniß, Lectüre, Schulwissenschaft und das Unvermögen, über Kunstgegenstände seine Gedanken und Gefühle schriftlich darzulegen — versprechen kein Glück, und sollten von Aufnahme auf der Bühne abweisen. Man darf annehmen, daß sie das Uebel vermehre.

Während solcher Versuche mehrt sich der Drang, sie kämpfen nur um so hartnäckiger gegen die Schwierigkeiten, die sich entgegen-

stellen, und nur gar zu leicht giebt der Stolz solchen Kranken ein, daß man sich gegen das Verdienst auflehne, indem man von ihrem Verderben abrath.

Heilsamer würde es seyn, wenn man ihnen gleich mit aller Bestimmtheit sagen wollte, daß sie auf diesem Wege, bei solchen Mängeln, schlechterdings nichts erreichen können.

Man sollte vielleicht noch weiter gehen, und indem man ihnen durch getreue Nachahmung die Fehler darstellt, welche sie verhindern, es zu etwas zu bringen, durch ihre gereizte Eigenliebe sie zu vermögen suchen, daß sie von einem Vorsatze abstehen, den sie nicht ausführen können, ohne sich unglücklich zu machen und alle die zu bekümmern, welche an ihrem Ergehen Antheil nehmen.

Dieses stille, stumme, dumpfe Sehnen,

die finstern, schwermüthigen Gefühle, wovon die Seele ergriffen ist, jene poetischen Stürme, darin die Jugend, der Jüngling und das angehende Mannsalter sich heimlich so wohl gefallen, auf der Bühne auszusprechen, dort das Wohlgefallen, die Thränen der Menge für jene Stimmung einzudröndten, welche von der täglichen Umgebung gewöhnlich verworfen, oder gar verspottet wird — ist eine eigne, schleichende, verzehrende Krankheit. Sie ist dem Heimweh zu vergleichen. Da sie mehrentheils nur den Schauspielern und denen bekannt wird, welche in ihren Familien ein geliebtes Mitglied daran hinkrankeln sehen, so ist bisher nur wenig darüber gesprochen worden.

Gleichwohl verdient dieser Zustand die allerernstlichste Beherzigung. Die Direktoren, welche solche Kranke nicht verarzteln,

verdienen den aufrichtigen Dank der Familien um so mehr, da die Kranken selbst, wenn man nicht in ihre Ideen eingreift, eben deshalb die, welche nach Pflicht ihnen nicht behülflich sind, gewöhnlich mit Härte und großer Bitterkeit behandeln.

Tritt aber gar der Umstand noch hinzu, daß die Familie eines solchen Kranken, das abgeschiedene, seltsame Wesen, worin er verkehrt, für etwas Verdienstliches hält, an den schleppenden, seufzenden Declamationen desselben ein Vergnügen empfindet, und selbst wünscht, daß der hohe Schwermüthige je eher, je lieber das Publikum durch seine Trauer entflammen möge — dann ist kein Weg einzuschlagen, als daß man nach den ersten Versuchen, die Ueberzeugung zu gewinnen, geradehin erkläre: — es sey nichts
zu

zu thun, und man dürfe und wolle sich nicht einlassen.

Es giebt noch eine Gattung, welche mit dem Drange, Schauspieler zu seyn, die Menschen bestürmt, die mit allen Ansprüchen, welche Kenntniß, Beobachtung, Gefühl, Feuer und Geschmacß nur geben können, doch ganz und gar nicht tauglich sind, ausübende Künstler zu werden — die überspannten Aesthetiker.

Niemand kennt besser, als sie, die Erfordernisse zum Künstler. Niemand weiß besser und höher das zu würdigen, was geleistet wird, noch härt sich Jemand mehr um das, was verfehlt, nicht geleistet wird.

Sie deuten mit Sicherheit jeden Augenschlag, wägen jeden Accent nach Seelenwerth.

Die Forderungen, welche sie im Namen

Vorzügen ihnen nicht nachstehen — in der Ausübung ihrer Theorie, an Fertigkeit, Sicherheit, besonders an Annehmlichkeit, selbst denen nachstehen, welche sich nicht mit ihnen messen dürfen, wenn sie beschreiben sollen, was sie geleistet haben, die aber von innerer Gewalt getrieben, das thun, wovon sie empfinden, daß es in dem Augenblicke gelte.

Von ihrem hohen Ideale gehemmt, gerathen die Aesthetiker über das Ziel hinaus, oder sie reichen nicht bis dahin.

Uebergroße Zartheit macht sie flach und undeutlich, oder der Ungestüm reißt sie über alle Schranken.

Sie fordern Wunder von der Umgebung, und da sie die Vollkommenheit nicht erreichen, verzagen sie an allem.

Dieser Zustand in ihnen ist bleibend, macht sie unbillig, ungerecht gegen alle, mit denen

sie zu thun haben, und da die Ueberspannung, womit sie zu allen ausgehen, so hinderlich ist, wie die Unzulänglichkeit, schließt diese sie eben so davon aus, mit Erfolg ausübende Künstler seyn zu können, als jene.

Wie sind aber solche, welche so viel achtbare Vorzüge im Betreff ihrer Kunstkenntniß für sich haben, davon zu überzeugen, daß sie dennoch nicht Schauspieler seyn können?

Es gelingt fast niemals, und mehrentheils werden die, welche ihnen abrathen, mit Bitterkeit angefeindet.

Öeffentliche Versuche, welche freilich am frühesten berichtigen würden, kann man in solchen Fällen nicht füglich vorschlagen, da diese, wenn sie nicht gelingen, eine Gattung Mißverstand auf den werfen, der sie unternommen hat. Des Vorurtheils nicht zu gedenken, was in späterer Ergreifung jedes an-

dem Faches dem im Wege stehen würde, der sich vorher zu öffentlichen Versuchen auf der Bühne verstanden hätte.

Diese Angelegenheiten sind überhaupt um so schwerer zu behandeln, da im Allgemeinen von den Erfordernissen und Eigenschaften eines ausübenden dramatischen Künstlers oft so wenig berichtigte Begriffe vorhanden sind, daß die, welche es werden wollen, oder die, welche andere dazu empfehlen, sich begnügen, zu diesem Ende Briefe folgender Art zu schreiben:

„Ew. rc. empfehle ich N. N., der wohl
„gewachsen, so viel Jahre alt, seines Wachs-
„thums so viel Schuhe und Zoll hoch ist,
„Schulkenntnisse besitzt, Französisch spricht,
„etwas Klavier spielt, zum Schauspieler bei
„Ihrem Theater. Ew. wollen nun erwie-
„dern, wann er sich melden soll, wie viel

„Behalt Sie ausfehen, nebst Anzeige, wo er
„das zu bestimmende Reisegeld erheben soll.“

Das Uebel, daß Leute ohne Talent und
Beruf angestellt worden sind, ist um so größer
und allgemeiner geworden, seitdem mit dem
sogenannten „natürlichen Spiele“ ein so ar-
ger Mißbrauch getrieben worden ist.

Es ist bei dieser Sache nicht mehr zu
thun, denken die Neulinge, als zu reden,
wie alle Menschen im gemeinen Leben reden!
Das kann ich so gut und besser, auch stärker,
als viele Andere, also will ich dazu thun.

Hätten auch die Schauspieler der frühern
Zeit das Studium weiter treiben, ihr Spiel
mehr verfeinern können, so hatten sie doch
Achtsamkeit, gewisse Uebereinkunften und Re-
geln, mehrentheils eine besondere Genauig-
keit und strenge Rücksicht, Einer für den
Andern.

Davon wissen die Naturspieler nichts, oder finden es zu unbequem. Sie erzählen ihre Reden hinter einander her, achten wenig oder gar nicht auf das, was neben ihnen vorgeht, und haben, in der Regel, alles mit bloßem Sprechen abgethan.

Hierüber kann für den Haufen eine Art von Täuschung statt finden; so lange der Jüngling die Jugend darstellt. Aber wenn, wie oben gesagt, dieser Zustand mit den Jahren aufhört und nun die Darstellung von Menschen, mit Sitten, Leidenschaften, Gewohnheiten und Charakteren eintritt — was wird dann? Hier gilt nur Studium, Talent, Beobachtung, Kenntniß und Fertigkeit in mannichfachem Ausdruck.

Da steht nun der unglückliche Mensch, und wird mit jedem Monat geringhaltiger.

Die Eltern oder Verwandten dessen, welcher der Bühne sich widmen will, sollten daher die schriftliche Schilderung und Auseinandersetzung mehrerer Charaktere von ihm fordern.

Er sollte darüber, in Gegenwart eines anerkannten Künstlers oder Kunstkenners, sich mündlich und deutlich, indem er die vorzüglichsten Stellen, worauf er seine Schilderung begründet, vorträgt, erklären.

Vermag er das genügend, so sollte noch eine förmliche Theaterprobe etlicher Rollen, aus mehreren Fächern, das Leben, die Mannichfaltigkeit und Annehmlichkeit seines Talents darthun; und dann sey für seine Wahl entschieden.

Vermag er es nicht, kann er auf keine Weise darthun, daß er über den Gegenstand

gedacht hat, und daß er das Gedachte lebendig und gefällig wiedergeben kann — so versage man ihm die Einwilligung zu seinem Vorhaben durchaus.

II.

Ueber die Bildung der Künstler zur
Menschen-Darstellung auf der
Bühne.

Diese Ueberschrift scheint auf den ersten Anblick etwas Geziertes zu enthalten. Manche werden der Meinung seyn, sie könne einfacher und eben so wahr folgendermaßen lauten: — „Ueber die Bildung zum Schauspieler.“

Alein gerade das Wort — „Schauspieler“ hat von iehér Nebenbegriffe veranlaßt, welche

die Sache selbst undeutlich machen mußten, ihr den Antheil erschwert, ja sogar in früherer Zeit die Nichtachtung zugezogen haben.

„Er thut etwas zur öffentlichen Schau!“ —

Wir ernstesten Deutschen — so ernst, förmlich und methodisch, wie wir vordem waren — oder wie wir Alle scheinen mußten, um etwas vorzustellen — konnten es gar nicht fassen, wie Jemand sich dazu hergeben könne, öffentlich zur Schau, für baare Bezahlung, ein Anderer, etwas ganz entgegengesetztes, ein anderer Mensch, mit fremder Kleidung, sogar mit gemalten Gesichtern zu seyn!

In frühern Zeiten belustigte man sich an der Sache, so lange sie währte, nachher aber, wenn die Betrachtung der Tragödie, oder das Lachen über die spaßhaften Personen vorüber war — ging man zur Betrachtung über, und entsetzte sich dann über den Miß-

brauch des Gottähnlichen Menschenbildes und faltete vorbittend und sich verwahrend die Hände, wenn ein solcher allen Schein hintenansetzender Mitmensch auf offenen Promenaden oder an Gottgeweihten Orten, dem betittelten Aemterverweser begegnete.

Das Händefalten hat nun zwar ein Ende. Im Gegentheil gehört es zum guten Tone, über Schauspielgegenstände und mit Schauspielern, besonders in Gesellschaften, sich zu unterhalten. Aber — — — spielen — zur — „Schau“ — spielen! — es liegt so etwas darin, weshalb manche Leute immer noch glauben, einen ersten Zulauf nehmen zu müssen, wenn sie aus Kuriosität, oder um modern zu seyn, mit den Schauspielern ebenso wie mit Andern, reden. Das Französische Wort — „Acteur“ — obwohl es auch den Hauptbegriff keinesweges erfüllt, lautet doch

besser, als das buntlappige Wort — Schau-
spieler, das nun einmal unwillkürlich Meh-
rere an den spitzen grünen Hut, das Schlaf-
seil und die Britsche mahnt.

In den Fragmenten über Menschendar-
stellung, welche 1784 bei Ettinger in Gotha
herausgekommen sind, schrieb der Verfasser
schon damals etwas gegen das Wort „Schau-
spiel;“ er schlug die Benennung: — „Men-
schendarstellung“ vor. Diese ist auch nach-
her in Aufsätzen und Schriften häufig aufge-
nommen worden.

Es war ihm damals, wie jetzt, nicht so-
wohl um eine andere, mildere Benennung
zu thun, als vielmehr um eine genaue, ganz
und gar scheidende Abzeichnung zwischen Vor-
stellung und Darstellung des Menschen.

Die Vorstellung des Menschen betrifft mehr
dessen Aeußeres, bedarf etwas Schellengeflin-

get — ist beinahe nur Manier, kann durch konventionelle Regeln erlernt und fertig geübt werden; mithin ist sie dem Händwerk zugefesselt, und die es treiben, möchten „Schauspieler“ seyn und heißen.

Die Darstellung des Menschen betrifft das Innere desselben, den Gang der Leidenschaften, die hohe, einfache, starke Wahrheit im Ausdruck — die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln und allmählig zum Ziele führen. — Das ist Kunst — eine Sache, kein Spiel, und muß also auch nicht so genannt werden. Soll für den, welcher diese hohe und schöne Kunst übt, ein Wort gebraucht werden, welches seinen Beruf mit einem Ausdruck bezeichnet — so wäre zu wünschen, man fände ein anderes, als jenes, was ihn nicht nur nicht aus-

drückt, sondern obenein irre führt — das ge-
mißbrauchte Wort: „Schauspieler.“

Der Haufe in allen Ständen denkt sich
dabei nichts anders, als: Lustigmacher,
Schwänkeführer, concessionirte, anerkannte
Scherztheiler.

Die Schauspieler, von dieser Benennung
gedrückt und nicht selten davon in Verlegen-
heit gesetzt, verfallen, damit sie nicht für
eine Art Puppenspieler gehalten werden,
manchmal in langweilende Trockenheit. Die-
se wird — aus Unwillen darüber, daß die
Spielfiguren nicht amüsant sind — Hochmuth
gescholten. Die mißverstandene, verlegene
Klasse zieht sich nun ganz aus dem gesell-
schaftlichen Leben zurück — oder sie läßt es
sich endlich gefallen, dort einen Theil ihrer
Rollen von der Bühne, in schlechteren Auf-
lagen weiter fort zu spielen.

Bis nun, ohne Ziereres, ein anderes Wort gefunden und angenommen wird, welches die Kunst besser bezeichnet, mag hier das bisher gebrauchte Wort ferner gelten.

Um die Weise, welche für die Bildung des angehenden Schauspielers genommen werden soll, genau zu bezeichnen, sollte vorher entschieden werden, ob er der Bildung zum Künstler Genüge leisten könne, oder ob er nicht mehr vermag und leisten soll, als ein geübter oder geschickter Handwerker zu werden.

Es sey vor allen Dingen die Rede von denjenigen, welche die Vermuthung gegeben haben, daß ein Künstler aus ihnen gebildet werden könne.

Gewöhnlich werden diesen etliche Rollen, welche man für passend hält, erklärt, mit ihnen eingeübt, man hat sie dann ihr Heil

versuchen lassen, und wenn nichts Erhebliches gegen die Ausführung solcher Rollen einzuwenden ist, werden sie durch einen Gehalt, als Mitglieder der Bühne anerkannt.

Dem augenblicklichen Erforderniß der Bühne mag damit auf gewisse Weise Genüge geleistet seyn; aber gründliche Belehrung ist auf diesem Wege nicht zu erreichen, und wenn mehr als ein fertiger Spieler, wenn gleichwohl ein Künstler bei solchem Verfahren gedeiht: so ist das ein entschiedenes Genie, was so sich Bahn zu brechen weiß.

Angehende Schauspieler, wie versprechend auch ihre Anlagen seyn mögen, und wie entschieden ihr Beruf sich verkündigt, haben dennoch gewöhnlich Mängel, welche sie hindern, ihre Sprache gehörig geltend zu machen. Auch wenn sie richtig und klar denken, sind sie nicht in der Fassung, durch den Ge-

halt ihrer Sprache die Gedankenfolge klar wiederzugeben.

Entweder treibt wildes Feuer sie dahin, die Rede zu überschellen, die Endworte fallen zu lassen, die Sylben in einander zu verschlingen; oder sie gefallen sich in einer zu sehr gedehnten, süßlichen Gattung von Melodie, welche sie verleitet, nichts zu bezeichnen, indem sie durchaus alles gleich bezeichnen.

Soll nun während dem Rolleneinlernen, zugleich die Sprache dahin gebildet werden, daß sie Haltung bekommt; so wird die Aufmerksamkeit so sehr vertheilt, daß ein mechanischer Unterricht daraus entsteht, wobei die treue und zugleich feine Darstellung des Characters in der Rolle nothwendig leiden muß.

Man sollte zuvörderst mit der Uebung im Sprechen beginnen, und diesen Unterricht

geradehin — eine Sprechstunde — bezeichnen. —

Das erste Erforderniß ist, ganz und gar vernommen, nicht bloß verstanden zu werden.

Denn bloß verstanden wird man endlich auch durch Anstrengung des Zuhörers, durch dessen Gewandtheit im Zusammenrathen.

Der Zuschauer muß bequem hören können.

Es geschieht gar zu leicht, daß die, welche sich widmen vor einer Volksversammlung zu reden, der Meinung sind, sie müßten sich anstrengen und recht laut reden, oder vielmehr hinausrufen. Beispiel kann sie belehren, daß der laute, schmetternde Ton die Kehle gleichsam zusammenzieht, daß, wenn ein lauter Schall zu nahe auf den andern folgt, alsdann an der Stelle, wohin man in die Ferne wirken will, mehr ein rauhes, verworrenes Geräusch und Getöse ankommt, als vernehmliche Worte.

Das ganze Geheimniß, auf der Bühne bequem vernommen zu werden, besteht in der reinen, vollständigen Aussprache der Worte, Sylben und Endbuchstaben, so wie darin, daß man sich möglichst bemühe, gerade hinaus, nicht aber nach den Seiten zu oder gar in die Seiten hinein zu sprechen.

Der Mund muß nicht zu weit geöffnet werden, um die Spannung der Wangen und Lippen zu erhalten, welche das Tragen der Worte — es läßt sich sagen — das Hinaustragen der Worte, so merklich befördert.

Allerdings liegt vieles und alles an der Gelenkigkeit der Zunge und an der Gewalt, welche man darüber besitzt, sie wirken zu lassen.

Die Worte sollen nicht aus unbeweglichen Lippen heraus geleiert werden, sie sollen nicht von weit geöffneten oder hängenden Lippen,

hinter welchen die Zunge eine matte Federkraft übt; hervorgesprudelt werden. Auch soll eine ungestüme, harte Zunge die Worte nicht herauswerfen, oder herausstoßen. Sie soll die Worte herauslassen, sie soll für die feineren Accente, bei welchen nur die Spitze der Zunge zu thun hat, die Worte gleichsam nur entlassen.

Die, welche in dem Vortheil sind, schöne Zähne zu besitzen, pflegen gern diesen Reichtum zu zeigen, vermeiden die nöthige Spannung der Lippen, damit ihre Zähne unbedeckt bleiben, brauchen die Zunge nur wenig, ohne Bestimmung oder Zartheit, und so geschieht es ihnen leicht, daß ihrer Sprache die Vollständigkeit gebricht, welche sie vorzüglich ihr geben könnten.

Man hüte sich, im Reden den Kopf zu hoch zu tragen, oder ihn zu senken; in bei-

den Fällen ist die Kehle nicht in ihrer natürlichen Lage und die Kraft derselben wird dadurch gehemmt.

Befindet sich die ganze Gestalt in gerader Richtung, so ist der Umfang, dessen die Kehle fähig ist, durch nichts gemindert, und es ist dann auch unmöglich, daß der, welcher reden soll, Zuflucht zu gewaltsamen Gesichtsbewegungen nehmen könnte, wodurch man manchmal den Ton herauszuzwingen meint, den man eben vermißt.

Das reine, aber zwanglose Aussprechen der Sylben und Endbuchstaben, bildet den Karakter einer hörbaren und angenehmen Sprache. Man erlaube sich nicht die Verschleifung der Worte, welche etwa im gesellschaftlichen Leben Nachsicht findet. Man spreche z. B. nicht, wie es oft aus Gemächlichkeit geschieht —: „es ist schön“ — „gem

Sie mir das Tu// — „das will ich nicht beleben// — „die Verachtung folg dem Laster// — sondern: „es ist schön// — „geben Sie mir das Tuch// — „das will ich nicht beleben// — „die Verachtung folgt dem Laster.// —

Es ist aber nicht genug, daß man die Buchstaben, welche in der Geläufigkeit der Sprache verschlungen zu werden pflegen, an-gebe, sondern man soll sie bestimmt aussprechen. Hat man sich daran gewöhnt, so gelangt man dahin, ohne deshalb kostbar oder geziert zu reden, selbst im schnellen, ja sogar im leidenschaftlichen Ausdrucke, die Worte völlig hörbar auszusprechen.

Mit bestimmter Aussprache kann auch ein Schwindfichtiger, in einem großen Raume, einer zahlreichen Volksversammlung, die sich ruhig verhält, dennoch verständlich werden.

Daß es nicht die Stärke oder Lautheit

ist, welche sich verständlich macht, beweiset sich in dem Gespräch mit sehr harthörigen Leuten. Schreiet man ihnen die Rede zu, so martern sie sich vergeblich, etwas zu vernehmen und bitten stets um Wiederholung; spricht man auseinandergekehrt, nicht zu schnell und die Worte rein ausgesprochen, so hören sie gewöhnlich ziemlich gut.

Das Vorlesen aus Büchern wissenschaftlichen, ruhigen Inhalts, sollte den Anfang machen, die Sprache zu bilden.

Wer im gesellschaftlichen Leben etwas erzählt, anzeigt oder vorträgt, pflegt bei denen Punkten, die ihm die bedeutendsten sind, wohl etwas inne zu halten, um die Aufmerksamkeit zu erregen, oder dem Nachdenken einige Zeit zu geben, welche die Ueberzeugung ihm gewinnen soll. Dies geschieht auch wohl bei einzelnen Worten — deren

Ge

Gewicht den Zuhörer treffen soll; oder es geschieht, die Länge eines Perioden zu theilen, und ist in diesem Falle nur als Erholung für den Redner, als ein Halt der Wohlredenheit anzunehmen.

Bei dem achtsamen Vorlesen aus Schriften ruhigen Inhalts, findet der, welcher vorlieset, die Nothwendigkeit dieser Erholungspunkte fast von selbst.

Sollen diese bei dem Studium einer Rolle erst gelehrt werden, so findet der, welcher sie üben soll, sich in dem Gange der Rolle davon aufgehalten, die Nothwendigkeit scheint ihm nicht einleuchtend, und was er aus gutem Glauben an die lehrende Autorität nachahmt, wird ohne Verbindung mit dem Ganzen, als erkünstelte Einschiegung, nur für sich allein, kalt da stehen.

Bei einem solchen ruhigen Vorlesen kann

man mit Erfolg und Klarheit über die Vortheile des Athemnehmens, über die Dekonomie mit Verwendung des Athems, sich besser und faßlicher erklären, als es thunlich ist, wenn für alle diese mannichfachen Hülfsmittel gleich Anfangs eine Rolle gewählt wird.

Die Phantasie des jungen Kunstgenossen geht immer voraus; schweift so gern schon im Voraus zu dem Genuß des Beifalls, den er änten will, und verwirft, wenn unmittelbar bei einer Rolle angefangen wird, den gründlichen Unterricht als kleinliche Hülfsmittel, die vom Ziele entfernt halten.

Verleitet das jugendliche Feuer dahin, daß Jemand das ganze Maaß des Athems auf einmal, zu jedem Komma, ohne allen Rückhalt herausgiebt, so ist gemeiniglich die Sprache immer gleich stark, eintönig und der in gleichen Zwischenräumen oft und hörbar

genommene Athem unterbricht durch eine nicht angenehme Begleitung den Vortrag.

Je weniger das Athemnehmen bewirkt wird, oder hörbar ist, je angenehmer wirkt der Redner.

Es ist Mangel an Aufmerksamkeit, wenn, wie es oft geschieht, der Sinn durch Athemholen unterbrochen oder gar ein formatischer Satz durchschnitten wird.

Bei einer gesunden Brust erreichen es Übung und Angewöhnung, daß der Athem länger getragen zu werden vermag, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt.

Auf diese Weise wird es möglich, daß selbst ein langer Redesatz in der Kraft eines und desselben Athems hinausgetragen werde, wodurch er an Wahrheit und Eindruck sehr gewinnt. Sollte es aber nicht möglich seyn, einen und gewöhnlich langen Satz in der

Kraft desselben Athems zum Ende zu bringen, so giebt es der Mittel genug, bei minder bedeutenden Stellen auf unmerkliche Weise etwas Luft zur Ergänzung zu nehmen, ohne durch völliges, öfteres und grade hörbares Athemziehen, die Unzulänglichkeit desselben darzuthun.

Mit dieser Sorgfalt wird das erreicht und erhalten, was man den Fluß der Rede nennt. Denn unwillkürlich halten wir den Redner für ganz beseelt und überzeugt von dem, was er zu sagen hat, der von keiner Unzulänglichkeit unterbrochen, nur da inne hält, wo er es absichtlich will, und wo seine Zuhörer mit ihm inne halten sollen, um hernach einen höhern Schwung zu nehmen.

Das ungeübte, unbedachte Athemziehen, welches ohne Bemessung der Kraft geschieht, veranlaßt, daß man bis zur letzten

Erschöpfung redet, und dann enden die Perioden völlig kraftlos und absterbend. Man eilt am Worte, um mit demselben Athem noch bis zum Ende des Satzes zu gelangen, schleudert die Reden heraus, verfehlt den Nachdruck, verliert mit der Klarheit des Vortrages den Reiz eigener Ueberzeugung, und giebt so die Gewalt auf, andere zu überzeugen.

Durch diesen Mangel der Sorgfalt für das Athemnehmen entsteht das, was man mit Recht — holpriche Rede nennt.

Wenn vorher die Sprache dazu gebildet ist, den Karakter der Vollständigkeit, Faßlichkeit, Reinheit und Bestimmtheit zu tragen, so kann man alsdann weiter gehen.

Wer vor einer großen Versammlung zu reden hat, muß stärker und schärfer betonen, als dies im gesellschaftlichen Leben nöthig ist.

auf dem Beiworte liegt; oder wo es nach der Geltung des Augenblicks sogar zur Erhöhung des Ausdrucks dient, wenn man das Hauptwort hingehen läßt und das Beiwort stärker betont.

Wenn ein Liebhaber, dem der strenge Vater im Hohen die Hoffnung abspricht, seine Geliebte wieder zu sehen, darauf zu erwiedern hat: — „soll ich denn gar keine Hoffnung haben, sie jemals wieder zu sehen?“ — so liegt der Accent auf dem Worte Hoffnung. Hat nun aber der Vater diese Drohung besonders heftig gesagt — so darf immerhin der Accent auf das Beiwort „gar,“ eben so auf das — „keine,“ — eben so auf das „jemals“ — gelegt werden.

Der Ton des Vaters, der bedrohet, das Maas seines Zornes bestimmt, wo der Accent entgegensehen darf. Würde hernach der Schau-

spieler getadelt, daß er nicht das ganze Gewicht des Accentos auf das Wort „Hoffnung“ gelegt hat: so würde man ihm Unrecht thun, da die Nebenumstände, welche ihn bestimmt haben, nicht in Erwägung gezogen sind.

Wenn in dem Trauerspiele „Orest und Electra,“ im ersten Akt, zweite Scene, Pammena zu Electra sagt:

„Einst theilt' ich euer Glück, jetzt theil'
ich eure Zähren!“

so kann der Accent auf die Gegensätze — Glück und Zähren gelegt werden. — Eine feinere Accentuation ist es aber, wenn die Accente auf — sonst und jetzt, gelegt werden. Ein kurzes Innehalten nach dem Worte „jetzt“ — theil' ich eure Zähren — bietet Gelegenheit zu einer Innigkeit des Ausdrucks, welcher die furchtbare Gegenwart im Gegensatz

mit der schönen Vergangenheit um so mehr heraushebt.

Wenn Wallenstein im 5ten Akte sagt:
„Wer wollte mein Leben mir nach Menschenweise deuten?“ — so sind die Gegensätze so zu accentuiren: — „Wer wollte mein Leben mir nach Menschenweise deuten? — Es läßt sich dennoch aber auch ohne Verstoß so sagen: — „Wer wollte mein Leben mir nach Menschenweise deuten?“ Oder: „Wer wollte mein Leben mir nach Menschenweise deuten?“

Es lassen sich für jede der drei Betonungsarten bedeutende Gründe anführen. Man kann eine als die bessere wählen; aber nicht leicht kann man von den andern sagen, daß sie unrichtig oder falsch wären. Wer den Wallenstein hier in ruhig humoristischer Betrachtung denkt, wird die erste Betonung

gen: „So heftig ist ihr Betragen?“ so ist das rathsamste, man meide das laute Gelächter, was bei richtiger Accentuation erfolgen und die Stimmung verderben müßte, verschleife alle ersten Worte dieser Rede, und sage lieber, wie unrichtig es ist — „so heftig ist ihr Betragen?“

Nachdem dieser Unterricht gegeben ist, kann man vom richtigen Vortrage zum schönen Vortrage übergehen.

Das Vorlesen aus Büchern charakteristischen Inhalts, führt von selbst zum lebhafteren Vortrage. Man kann allmählig Geschichtschreiber wählen, wo die Personen redend eingeführt werden.

Erst dann sollte nun das Vorlesen von Schauspielen den Anfang nehmen. Doch sollte selbst dieses nur Alltweife geschehen.

Was dabei zu sagen ist, geschehe im Ge-

sprach, wobei der angehende Künstler seine eignen Ideen vorbringen und entwickeln kann. Man überhäufe ihn nicht mit Meinungen, oder unterbreche ihn nicht während des Lesens mit Vorschriften. Noch weniger vermenge man das, was erst dem ausgebildeten Künstler recht faßlich ist, mit dem, was der anfangende zu thun hat, um durch Gründlichkeit Sicherheit zu erlangen.

Ist dieses geschehen, so ist es Zeit, Scenen auswendig lernen zu lassen. Aber diese müssen nicht im Zimmer, sondern auf der Bühne geübt werden. Die übrigen Personen sollten nicht aus dem Buche gelesen, sondern auswendig gelernt werden; denn nur alsdann, wenn die Personen neben dem Künstler nicht bloß mitschwappende, sondern mithandelnde Personen sind, läßt sich beurthei-

len, welche Kräfte diesen gegenüber in Bewegung gesetzt werden können.

Nach der Probe solcher Scenen sage man nicht allgemein hin: sie waren gut, oder: sie waren nicht gut. Lieber frage man, was in der Darstellung der Scene dem jungen Künstler vorzüglich Beschwerde verursacht habe. Leute von Talent wissen dies gewöhnlich sehr richtig anzugeben. Man lasse sich nun mit Geduld und sogar mit Neigung darauf ein.

Indem der Darsteller das, was ihm beschwerlich geworden ist, auseinander setzt, hat er sich selbst belehrt, ohne es zu wissen.

Man gehe die schwierigen Stellen wieder durch, mache ihn aufmerksam auf einfache Weise und Mittel, welche erleichtern können, und wiederhole sie dann so oft, bis ein richtiger Ausdruck erreicht und festgesetzt ist.

Das Geläufige aber erwarte man nur von der eigenen Alleinübung.

Nur wolle man nicht Anweisung über Richtigkeit, Geläufigkeit und Schönheit des Ausdrucks auf Einmal geben. Dies würde ermüden, verwirren und eine Drathpuppe bilden.

Es ist ein schlimmes Zeichen, wenn ein angehender Künstler nicht sehr sorgsam die Vorstellungen besucht und sich bemüht, ihnen zu folgen.

Man höre seine Meinungen über den Gang der Vorstellungen, welche er gesehen. Allein das Gespräch über solche Vorstellungen muß Kunstgespräch bleiben; man muß Beobachtungen verlangen, nicht Recensionen. Findet der Beobachter eine Scene irrig vorge tragen, so trage man ihm auf, dieselbe Scene zu lernen, und übe sie mit ihm auf

der Bühne. Leistet er wirklich das Bessere: so ist dies der gute Augenblick, ihm die erworbene Erlaubniß zu ertheilen, das erstemal in einer Rolle öffentlich aufzutreten.

Leistet er das Bessere nicht, oder weiß er das Richtige nicht deutlich zu bezeichnen, — so ist dies der nützliche Augenblick, über die Schwierigkeit der ausübenden Kunst ihm das zu sagen, was die Kunst ehrt.

Das erste Auftreten muß durchaus erworben werden.

Bei diesem ersten Auftreten sey die Rolle zwar mit Vorsicht gewählt, aber doch nicht mit zu viel Zähmheit. Sie soll nichts erschweren, doch auch nichts allzu leicht machen. Sie muß fähig seyn, empfehlen zu können,

aber sie muß keine von denen seyn, welche durch einen Nebenweg in den Beifall hineinstecken lassen.

(Wird künftig fortgesetzt.)

III.

Ueber körperliche Beredsamkeit.

Im Theater-Almanach des vorigen Jahres ist über das wohlanständige, nicht verzierte Tragen des Körpers, nach Herrn Mercieu's Anweisung, das vorgetragen worden, was zum eignen Nachdenken über diesen bedeutenden Gegenstand leiten und den guten Erfolg vorbereiten kann, welchen Übung und unausgesetzte Sorgfalt sichern.

Es sey daher nun die Rede von der Art und Weise, wie die ganze Gestalt an Ausdruck gewinnen kann.

Gute Haltung, das Gefällige im Aeußern, gehören wesentlich zum Ausdruck; aber sie gewähren nicht das — was man „sprechenden Ausdruck“ benennt, und welches der öffentliche Redner, besonders aber der Schauspieler so vorzüglich bedarf.

Der gute Anstand und der sprechende Ausdruck werden oft verwechselt.

Gefällige Augensendung, entfernt von Süßlichkeit, leichte Bewegung des Halses, unterscheidendes, doch nicht angestregtes Leben auf der Fläche der Stirn, das Anstreifen an Humor oder Phantasie, durch feltne feine Deutung der Augenbraunen, sparsame, aber freie Bewegung der Arme und Hände — der leichte Wechsel in diesem äußern Ausdrucke, begleiten auf angenehme Art die Rede dessen, welcher keine Leidenschaft auszudrücken hat. Vereint mit dem, was in der gu-

ten Gesellschaft als edle Höflichkeit gilt — könnte man die Sicherheit in der Ausübung dieser äußern Belebungs- oder Aufschmückung — den guten Anstand nennen.

Der sprechende Ausdruck — jene körperliche Beredsamkeit, welche den Gehalt der Worte unterstützt, ihnen Gewicht ertheilt, sie vollendet oder erhöht — begreift die höhere Mimik. Dieser Ausdruck ist das ernste Studium des Künstlers, aus treuer Beobachtung, Selbstkenntniß und feiner Reizbarkeit geschöpft und bewahrt.

Mehrere, und besonders viele Schauspieler, streben nach Ausdruck der Gestalt — und verfehlen ihn oft ganz, weil sie durch Aneignung und Abwechselung von Mienen und Manieren dahin gelangen zu können denken.

Diesenigen, welche in ihrem äußern Wes-

sen durch Lebhaftigkeit sich besonders von andern unterscheiden. — pflegt man mit dem Ausdruck zu bezeichnen: — „eine Gestalt voll Leben — ein ausdrucksvolles Gesicht — ein sprechendes Auge.“ —

Wer im Besitz dieser Eigenschaften seyn will, sucht sie manchmal leichten Kaufs zu erwerben, indem er die Außenseiten derselben nach und nach anlegt wie Kleidungsstücke. Daher dann die beständige Spannung der ganzen Figur — oder — was noch schlimmer ist — der Anschein einer solchen Spannung.

Da wird fast jedes Wort betont, jeder Accent wird mit scharfem Blicke geleitet, jeder Blick wird durch eine Miene, durch Aufrollen der Stirnfalten, durch Zucken der Augenbraunen, durch das Lächeln oder Spitzen des Mundes verstärkt. Kommt nun gar noch

die Anstrengung hinzu, dies alles durch Bewegung der Arme, Hände, der arbeitenden Finger — oder gar durch oft abwechselnde Stellungen zu vermehren, so ist dies nicht nur kein Ausdruck, sondern die Menge der unnützen, gleichgültigen, gewohnheitsmäßigen Bewegungen eines Körpers, der nie Ruhe halten kann, verhindert alle Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, verwirrt und ermüdet.

Aller Einverstand — die ganze feine, schöne Telegraphie von Seele zu Seele, muß aufhören, wo die Zeichen keine Bedeutung haben.

Nur auf die unverbrauchte freie Leinwand kann der Maler sein Gemälde auftragen — nur eine ruhige Gestalt, welche die Gewalt über sich besitzt, nicht mehr sa-

gen zu wollen, als die Sache fordert, ist des deutlichen, wirksamen Ausdrucks fähig.

Es herrscht viel Mißverstand über das, was man glaubt thun zu müssen, den äußern Ausdruck des vornehmen Mannes zu erlangen.

Wollte man zu dem Ende den sprechenden Ausdruck in der ganzen Bedeutung nehmen, so ist die Wahrheit verfehlt, da Ruhe, Klarheit und Bestimmtheit in der Regel das Wesen des vornehmen Mannes ausmachen.

Wenn dieser Ausdruck durch Kälte, förmliche, fast steife Haltung des Körpers, abgemessene Sprache und Schritte, kaltes, fast todtes Angesicht gegeben werden soll, so ist er entstellt.

Die Bedeutung der Dinge, welche Männer an hoher Stelle in sich tragen, giebt ihrer Gestalt und dem Blicke ruhige Gewalt

und ihren Bewegungen jene Stille, richtige Folge und Kraft, welche, vielleicht weil sie nicht gewöhnlich ist, Vornehmheit benannt zu werden pflegt.

Soll der äußere Ausdruck des vornehmen Mannes (der es wirklich ist) nachgebildet werden; so geschieht es mit Richtigkeit, wenn gerade nur das, was ausgedrückt werden soll, mit dem Zwecke, daß man so viel äußeres Leben der Gestalt hinzuthun will, als nöthig ist, sich deutlich zu machen, hinzufügt.

Ungezwungenheit und Sicherheit ist Ruhe; aber Ruhe ist nicht Kälte.

Der Widerschein von den Regungen der Seele im Auge, welcher Gedanken vorbereitet, oder die, welche gesagt sind, bestätigt — bewährt das innere bewußte Leben dessen, der nicht bloß Worte redet, sondern Gedanken und Entschliefungen auf Andere übertragen will.

Er wird denen, welche zu ihm reden, eine Stirn, worauf Erregung zu sehen ist, darbieten. Er wird das, was seiner Gesinnung zusagt, dadurch, daß sein Auge willfährig auf dem Redner ruhen bleibt, unterscheiden — er wird das Beifällige, welches er bald auszusprechen gesonnen ist — durch einen erheiterten Blick, der sich auch den übrigen Anwesenden mittheilt, vielleicht durch eine Gattung Erhebung der Brust und des Kopfes vorbereiten und so den Grad des Antheils, der Aufmerksamkeit, der Achtung darthun, welche er hegt.

Er wird auf freundliche Weise begegnen, wo es nicht in seinem Verhältniß liegt, daß er zuvor komme.

Dieser äußere Ausdruck, dessen Abstufung von der Eigenthümlichkeit des Charakters bestimmt werden muß, ohne Rosibarkeit mit

Sicher-

Sicherheit angewendet, kann für die körperliche Beredsamkeit des Mannes von hohem Stande zu einem Maaßstabe führen.

Ein Staatsmann — er repräsentire nun im Leben oder auf der Bühne — dessen Aeußeres von kleinen, oft wechselnden Lebhaftigkeiten des Gesichtsspieles, der Gestikulation, der Stellungsveränderungen überladen ist, hat irgend etwas zu bedecken, was ihn verlegen macht, und ist mehrentheils ein parvenu in der politischen Kunst, wie in der dramatischen.

Von dem äußern Ausdruck des vornehmen Mannes unterscheidet sich der des Mannes von Würde.

Macht der vornehme Mann Eindruck, giebt man ihm willig den Platz, der ihm gebührt: so beherrscht der Mann von Würde, und unwillkürlich bereitet sich für seinen Wirkungskreis der weitere Raum.

Würde, wenn sie dargestellt werden soll, ist nicht schneidende oder verdrüssliche Kürze, noch der bemessende Seitenblick, oder das Ueberwegsehen über alle Gestalten hinaus.

Ein Wesen, welches Niemand es schwer macht, sich zu behaupten, für sich nichts zu fordern scheint, äußere Freundlichkeit besitzt, ohne umschlingende Schmeichelei, Ernst ohne Strenge, Geradheit ohne Rohheit, Mittheilung ohne Vertraulichkeit, Zwanglosigkeit ohne Vernachlässigung, Gutmüthigkeit ohne Weichlichkeit der Manier — welches beredt ist, ohne sich zu hören oder zu sehen — welches anzuordnen vermag, ohne vorgreifend zu seyn — das ist Würde, und sie behauptet sich nur, wenn sie ihre Obergewalt auf diese Weise übt, ohne je blicken zu lassen, daß sie es wisse oder darauf ausgehe.

Man kann nicht die Frage aufwerfen wol-

ten, ob eine Rolle geschrieben sey, worin ein Karakter, wie er hier eben benannt ist sich vollständig durch alle Nüancen so entwickle.

Der Mann von Werth und Menschenwürde gilt sich selbst dann am meisten, wenn er es vermag, recht viel für Andere zu seyn.

Sein äußerer Ausdruck darf daher das stille Bewußtseyn mit sich bringen, daß er das Beste wolle; aber er darf es nicht entgegen tragen. Wollen die Rechte der Gesellschaft von ihm ebenfalls Besonnenheit, so legen sie ihm doch nicht den Rückhalt auf, welcher der Haltung des Staatsmannes eine bemessene Fassung giebt.

Seine Begrüßung, sein Antheil an Unterredung und Begebenheiten, kann mehrentheils geradezu gehen.

Wo der Staatsmann genöthigt ist, seine

Augen gleichsam nur allgemein hingeleiten zu lassen, darf dieser den treffenden Blick hinsenden. Wo bei jenem die leise Bewegung der Stirn zur Erörterung nur den Anlaß geben möchte, darf seine Stirn die ganze scharfe Frage thun. Wo jener den Unwillen nur durch den unmerklich etwas fester geschlossenen Mund äußert, die Stirne aber fast unbeschrieben läßt, darf dieser die Schrift auf der Stirne ganz hervorgehen lassen, und die gehobene Lippe mag die Auflehnung seiner Seele ankündigen.

Wenn der Staatsmann den gleichen, selben Hofschrift geht, den Schritt, der keine Gedanken spricht und keinen Humor verräth, so darf der Mann von Werth und Würde die Gedanken, die seine Seele erfüllen, in seinem Schritte belebt seyn lassen, und er mag

sein Haupt heben oder senken, wie der waltende Humor es lenkt.

Träfe es sich aber — im Leben, wie in der Rolle — daß der Staatsmann nicht in der Nothwendigkeit ist, den Mann von Werth und Menschenwürde durch gehaltene Fassung selbst des Aeußern zu beschränken — so darf man Beiden Glück wünschen. Der Staatsmann lebt die frohen Tage des unbefangenen Weltbürgers, und dem Künstler wird die Darstellung freier von staten gehen.

Nicht allein das Gesicht, sondern die ganze Haltung der Gestalt verkündet den Seelenzustand, die Hauptleidenschaft, wovon der Mensch eben ergriffen ist, oder die seinen Karakter geformt hat.

In den mehresten Fällen soll sich diese gleich bei seinem ersten Erscheinen aussprechen, noch ehe er Worte gesprochen hat.

Der glücklich Liebende berührt kaum die Erde, seine Blicke streifen wie Blitze nur über die Gegenstände hinweg, seine Brust trägt das Entzücken Jedermann entgegen, und sein hoch gehaltenes Angesicht verkündet den Triumph seines Herzens.

Festen Schrittes, gesenkten Hauptes, mit eingekehrter Brust, mit Blicken, die alles anziehen und fest halten wollen, geht der unglücklich Liebende.

Gerade aus, die ganze Figur zusammengehalten, schreitet der Ehrgeizige. Seine Blicke sind auf eine Stelle gerichtet, wie der Balanceur den Punkt nicht aus den Augen läßt.

Ihm gleicht der Mißtrauende, dessen Blicke wie Wetterleuchten hin und her schweifen, und der den Brand in der Seele mit einem sprachlosen Lächeln verbergen möchte.

Der Geizige, dem Zeit, Schritte und Athem eine harte Ausgabe sind, thut gewöhnlich ungewisse, halbe und dreiviertel Schritte. In der Mitte der Stirn hat die Begehrlichkeit einen Wulst zusammengezogen, welchen die beständigen Versuche, den Mund zum Lächeln zu bringen, weglügen sollen. Aus diesem Widerspruche und den Augen, die nach allem spähen, alles sondern und von allem den Gehalt abwägen möchten, entsteht die Grimasse der platten Thorheit.

Der Hypochondrist, der nicht um sich her sieht, weil ihm nichts gefällt, nicht aufwärts sieht, weil er nichts mehr hofft, — senkt den Blick an die Erde, die ihn decken soll, auf Blumen und Kräuter, die ihn nicht mit Bewegung ärgern, auf Thiere, die nicht reden, und in deren Verkehr er auch da noch der Verfolgung, der Uebervortheilung nach-

spürt, womit die Menschen ihm zur Last geworden sind. Wie der Fröhliche bei Bethörungen mit der Hand auf die Brust schlägt, so legt er die ungewissen Finger auf den Leib oder in die Seiten.

Wenn jeder Hauptzustand des Menschen sich in der Regel sogleich durch äußere Haltung der Gestalt und den Hauptausdruck des Gesichts verkündet: so geschieht dies in der nähern Entwicklung des Charakters, vorzüglich durch das Auge.

Große und schöne Augen sind manchmal in dem Falle, sehr wenig Ausdruck zu haben, weil sie immer etwas sagen und sich geltend machen wollen.

Schwarze Augen haben wohl einen heftigen Hauptausdruck, aber er ist einseitiger, als der Ausdruck der braunen Augen; und

blaue Augen sind einer feineren und mannichfacheren Schattirung fähig, als beide.

Das Auf- und Niederschlagen der Augen, das Hin- und Herschießen der Blicke ist nicht Augensprache, wofür der Mißbrauch der Augenbewegungen so oft gelten muß.

Augen, welche wirksam seyn sollen, müssen in Ruhe gehalten werden.

Große Augen, die immer in Bewegung sind, fallen beschwerlich, wie bewegte Spiegelgläser, welche uns den Sonnenstrahl zurückwerfen.

Auf die Frage: — „Werden Sie heut' um drei Uhr ausgehen?“ — geben manche Leute die einfache Antwort mit folgenden Augenbewegungen: Mit aufgeschlagenen Augen: „Ich weiß nicht,“ mit einem Seitenblick beider Augen: „ob ich um drei Uhr kommen kann!“, mit einer Art

Augenblinzeln: „da ich erst Nachricht erwarte“, mit weit aufgesperrten Augen: „ob ich zum Geheimerath kommen soll.“

Der Augenausschlag soll die Ungewißheit andeuten; der Seitenblick wendet sich wegen der dritten Stunde nach dem nächsten Thurm; das Augenblinzeln würdigt das Verworfene des Falles; die aufgesperrten Augen sind eine Ehrenbezeugung für den Herrn Geheimerath.

Geschehen dergleichen Ueberladungen der Augensprache auf der Bühne; werden sie, wie es gewöhnlich der Fall ist, durch Hin- und Herbeugen des Kopfes, durch Herab- und Hinaufziehen der Augenbraunen, der Stirnfalten, der Arm- und Handdeutungen noch verstärkt: so ist gar an körperliche Beredsamkeit nicht zu denken, und der Anblick

einer solchen gänzlichen Nichtigkeit ist nicht zu ertragen.

Die Augensprache muß schwächere und stärkere Grade haben, wie jeder äußere Ausdruck.

Sie lassen sich nicht namentlich bezeichnen; doch kann man Folgendes zu Erwägung und Beobachtung führen:

Man sollte gewöhnlich die Augen nicht ganz so weit geöffnet tragen, als sie groß sind.

Auf eine ruhige Anrede sollte das ruhige, gar nicht angestrengte Hinsehen folgen.

Dieses Hinsehen ist noch kein Blick, es ist nur eine Wahrnehmung. Die Augen wenden sich ohne Anstrengung ruhig einem Gegenstande zu. Der Blick hat bestimmte Richtung, Zweck und Anstrengung. Er faßt den Gegenstand, er hebt ihn heraus.

Wie der Gang der Handlung an Interesse

steigt, kann der Blick sich fixiren. Nach diesem beginnt erst der Ausdruck, die Sprache auf der Stirn.

Nimmt die Bewegung der Seele zu — so schimmert das innere Leben der Augen — allmählig heben die Augenlieder sich aufwärts — es entsteht eine Bewegung der Lippen — die Augen öffnen sich in ihrer ganzen Größe, auf der Stirn ist alles zur Entladung gereift, die Brust hebt sich dieser entgegen, die Haltung des Kopfes — man könnte sagen, der Wurf des Angesichtes vollendet das Idealische des Zustandes.

In einem Gemüthszustande, der in richtiger Folge treu dargestellt wird — wo das Entstehen des Hauptgedankens, welcher die Seele ergreift, das innere Wachsen desselben, seine Verbreitung — wie die gewöhnliche Fassung vernichtet wird — wie der Sturm

die Gefühle aufregt, die Kräfte hinab und hinaufwogen läßt — in solchem Zustande thun die Füße keine der gewöhnlichen unwillkührlichen Schritte, um herüber und hinüber zu gehen. Die Schritte selbst müssen zur Gedankensprache werden, und Arme und Hände sind nicht mehr eine gefällige Interpunktion des Sinnes. Sie müssen den aufgeregten Willen deuten, sie müssen gebietend reden — oder gar nicht gebraucht werden.

Ueber die Sprache des Gesichts kann man überhaupt etwa Folgendes annehmen:

Das Auge verkündet durch Haltung das Entstehen der Gedanken. Die innere feine Farbmischung, das zunehmende Email derselben, der Blick und dessen mehr oder minder scharfe Richtung spricht das Interesse der Seele aus.

Die Stirn, die Augenbraunen und der

angestrenzte, gehaltene Zug von den Augenbraunen herab über den Nasenrücken, bis an die Spitze desselben — deuten den Ernst des Willens.

Das zitternde Spiel der feinen Muskeln unter den Augen — quer über die Nase herüber über die Wangenhöhen zu den Seiten derselben, von da herab zu den Mundwinkeln, ist die Sprache der heftigen, versteckten Leidenschaft. Dieser kleine Raum, den selten Gewalt und Berechnung vertheidigen können — wo der Menschenkenner überwältigt, so oft es ihm darum zu thun ist, verräth oft in einer Sekunde, was die Reden ganzer Stunden nicht mehr zurücknehmen können.

Die geworfenen oder gespannten Lippen flammen den Zorn aus — die Mundwinkel und das bebende Kinn verkünden den Groll,

den Haß — und wenn alle Züge im Aufruhr, die ganze Macht im Kampfe ist — so tobt dieses Gewitter die Wuth aus — die Rafferei.

Manche der sogenannten Weltmenschen und Intriguants der geringern Bedeutung wissen das nur zu gut, und haben daher ihrem Gesicht eine Larve aufgezwungen, hinter welcher sich, mindestens eine Zeit lang, der innere Seelenzustand verstecken läßt. Diese Larve besteht in einem immer holden, agreeablen Antlitz. Der breit gezogene, immer lächelnde Mund soll die verrätherischen Lippen und Mundwinkel fest halten — die blinzeln den Augenlieder verkleinern den Seelen- spiegel — die gerade und leer hinauf geschobenen Augenbraunen flühen die zur Undeutlichkeit hinauf und zusammengedrängten Stirnfalten, verstecken den Willen — und

die vom manierirten Lächeln zu kugelrunden, harten, festen Massen verzogenen Wangenhöhen scheinen aller Seelensprache den Durchbruch zu verbieten.

Nur ein einziger, sehr kleiner Fleck ist vorhanden, den fast niemals die Larve zu bedecken vermag — es ist die Höhe der Nasenwölbung. Hier liegen die feinen Fasern, deren zitternde Bewegung den innern Seelenzustand, der verborgen werden soll, hell darlegen, nur schwach bedeckt. Trifft der Blick des Beobachters fest und anhaltend auf diese verrätherische Stelle: so ist das ein Druck auf die geheime Feder, der die Larve plötzlich abfallen macht; oder den Ertrappten zwingt, in irgend eine andere Konvulsion überzugehen, oder vielmehr auszubrechen. Da dies nicht unmerklich geschehen kann, weiß man bald, woran man ist.

Die Beobachtung lehrt, daß Mißbrauch der Gesichtssprache nur zu Gesichterschneiden veranlaßt, aber keine Seelensprache bildet, sondern aufs Beste genommen, eine Spielerei, welche Niemand versteht und die Niemand anzieht.

Der darstellende Künstler muß also ganz vorzüglich seine Gestalt und sein Gesicht zur Ruhe gewöhnen.

Diese Ruhe, welchen tiefen, unauslöschlichen Eindruck macht sie noch heut bei Schröders Erscheinung!

Da ist Belebung des Vortrags, ohne irgend eine Verzierung, lebendige Beredsamkeit der höchst würdigen Haltung, ohne irgend etwas zu viel oder zu wenig in der That der Bewegung.

Kein Künstler ist mit solcher Gewalt Herr des hohen, idealischen, des leidenschaftlichen,

furchtbaren Ausdrucks, wie Schröder — und zu allen Zeiten hat Niemand so wenig, wie er, von diesem unübertrefflichen Ausdruck die Spuren in das bürgerliche Leben übertragen.

Man sieht beim ersten Eintreten den Mann von Würde, den Denker, den Mann, der Gefühle und Schicksale hindurchgekämpft hat — ein Gesicht, welches jedes Ausdrucks fähig und gewiß ist — das aber nie mehr sagt und ausdrücken will, als was die Sache will und er selbst.

Diese ruhige Wärme, dieses stille, nie unterbrochene, lebendige Leben macht seine Erscheinung bedeutend, lebenswürdig, und stellt das edelste, alles erschöpfende Studium für den darstellenden Künstler auf, was ausgesprochen und als hohes Muster genannt werden kann.

In seinen Darstellungen wirkte die innere

Gewalt so mächtig und sicher, daß er nur wenig Bewegungen gebrauchte. Eine jede aber war redend und hinreißend.

Hätte er es gewollt, so würde er es vermocht haben, ohne alle Bewegung der Arme und Hände, durch Klarheit und Bestimmtheit seines Gesichtsausdruckes, die höchsten Wirkungen zu erreichen.

IV.

Johann David Beil.

Johann David Beil ward im Jahre 1754 zu Chemnitz in Sachsen geboren. Sein Vater war ein gutmüthiger, fränklicher, aber doch heiterer Mann; die Mutter eine vollherzige, rührige Frau, gesunden Verstandes und entschlossenen Sinnes.

Die Eltern hatten nur dieses einzige Kind; allein es konnte doch für dessen Erziehung nur wenig verwendet werden, da der beschränkte Erwerb, welchen der Vater als Tuchmacher erreichte, es nicht zuließ.



Die Natur hatte den Sohn mit einer gesunden, vollständigen Gestalt, welche zugleich durch feine Verhältnisse eines regelmäßigen Gliederbaues sich angenehm ankündigte, sehr vortheilhaft ausgestattet. Eine freie Stirn, starke und angenehm gezogene Augenbraunen, ein beredtes Auge, ein runder Mund, schöne Zähne, blühende Gesichtsfarbe — alle diese Vorzüge gaben dem offenen, heiteren Gesichte, womit er gewöhnlich einherging, einen Schimmer, welcher zu ihm hinzog. Die Stimme war nicht tönend, aber kraftvoll und zugleich milde.

Er war sehr reizbar, feurig, stürmisch-
heftig, und konnte doch empfänglich für sanfte, feine Gefühle und für stille Wehmuth seyn. Der eigenthümlich frohe Sinn, der ihn belebte, ließ ihn das Widrige bald von sich werfen. Hatte er über den Verdruß sich

ausgeredet, so gewann er Dingen der Art bald die erträgliche Seite ab, und es konnte ihm gelingen, vom Lächeln über Neben-umstände schnell zum Lachen überzugehen.

Der Schmerz konnte sich seiner sehr heftig bemächtigen; aber er trug ihn nicht lange. Bei dem Ungestüm seines Empfindungsvermögens würde die Trauer seine Brust sprengt haben, hätte er ihr nachhängen wollen.

Das Frohe, den Scherz, das Lächerliche umfaßte er so schnell und ganz wie das Traurige. Seine Fröhlichkeit konnte anhaltend seyn, und das Lachen konnte in laute elektrische Entladung ausbrechen, ohne jemals unangenehm zu werden.

Die Treue und Sorgfalt, womit seine Eltern ihn zu allem anführten, die Treue, womit sie selbst sich liebten, der altfromme

Sinn, womit sie aus der unversiegbaren Quelle des Glaubens, was sie auch betreffen, und bei allem, was ihnen abgehen mochte — dennoch Stärkung und Zulänglichkeit nahmen — hatte auch ihm ein Gefühl für Karakter, Gutmüthigkeit, Mittheilung und Freundschaft gegeben. Mit kindlicher Zartheit trug er stets ein hohes Ideal der Gottesverehrung in der Brust. Niemals hat er dieses verleugnet, und er konnte darüber in angenehme Schwärmerei gerathen. Er empfand redliche, volle Liebe für den Vater — und die Zärtlichkeit eines Liebhabers für seine Mutter, von welcher er, noch bei ihrem Leben, oft mit der Wonne der Thränen sprach.

Früh entzündete ihn die Gewalt der Dichtkunst. Er strebte mit Feuer und Leidenschaft darnach, die besten deutschen Dichter zu lesen,

und wußte die schönsten Stellen aus dem Gedächtniß herzusagen.

Seine Lehrer beklagten sich, daß er darauf sein ganzes Simmen und Trachten verwende, und dem Vortrage der gewöhnlichen Lehrstunden nur mäßige Aufmerksamkeit bewiese.

Besonders hatte die Messiade ihn ergriffen. Er las die Gesänge, er sprach sie laut, er wollte, daß seine Mitschüler davon begeistert seyn sollten, wie er es war. Oft vermochte er diese, sie von ihm hersagen zu hören. Wenn er nun sehen mußte, daß sie nur den Schall empfingen, oder daß ihnen gar alles eine fremde Sprache blieb — verließ er sie unwillig und sang die heilige Erschütterung seiner Seele in unwillkührlichen Reformativen und Gesängen auf freiem Felde in die weite Natur hinaus.

Die

Die Vorfälle, welche seiner Vaterstadt, seinen Eltern, seinem Herzen merkwürdig und werth waren, besang er in Gedichten, wovon einige das Feuer einer kräftigen Imagination darthun.

Verschiedene Begebenheiten, die er von der komischen Seite aufgefaßt und in Versen erzählt hatte, bewiesen eine überaus glückliche, heitere Laune, Beobachtungsgeist und Anlage zur Charakterkenntniß. Er belustigte durch Satyre ohne Galle, er stellte die lächerliche Seite in ein helles Licht, aber es war keine Bitterkeit dabei.

Einigen machte diese Fähigkeit Vergnügen, andere wollten deshalb ein Ende mit Schrecken vorhersagen.

Hie und da wünschte man den Eltern Glück zu dem raschen, fröhlichen Knaben, öfterer suchte man die Achseln, sah gen Him-

mel, seufzte, bat die ehrlichen Leute, ihn zu erziehen in der Furcht mit Zittern, und wandte das Gesicht ab.

Die guten Leute, die nichts Arges bemerkten, und doch keine Warnung in den Wind schlagen wollten, mußten sich nicht zu helfen. Sie ermahnten ihren Sohn, stellten ihm Himmel und Hölle vor, baten ihn mit aller Angst der Elternliebe, einen stillen, ehrbaren, frommen, ernstlichen Wandel zu führen. Der Sohn wollte alles, was den wackern Leuten Freude machen konnte — er versprach, gelobte, machte sich Vorwürfe, daß er sie so in Angst setze — aber — so recht wußte er denn doch nicht, was er thun sollte, oder was seine Eltern eigentlich von ihm wollten.

Er fragte sie, besonders die Mutter, ganz ehrlich, was es denn sey, das sie so schmerzlich beunruhige?

Die Mutter wiederholte alles, was sie schon so liebevoll gesagt und wiedergesagt hatte: Er möge still und ehrbar seyn und sittig einhergehen, allen Vornehmen der Stadt den geziemenden Respekt erweisen. Sie streichelte ihn, zog ihn an sich, schloß ihn in ihre Arme, und weinte über alles Unheil, was den kleinen Liebling unfehlbar treffen müsse, weil die ernsthaftesten Personen in Amt und Würde bei der Stadt, es mit aufgehobenen Händen vorhergesagt hätten!

Er erwiederte alle Liebkosungen mit kindlicher Innigkeit — versprach alles — sann hin und her, und war dann etliche Tage eben so ernst und feierlich, wie einer der strengen Warner.

Nun lachten aber die Mitschüler über seinen Ernst — nun wollten einige der Vornehmen seine guten, heitern Einfälle nicht

verlieren. Man berief ihn Abends in den ruhigen Zirkel an die Hausthüre, man wunderte sich über seine Stille, man that die Frage, was in aller Welt ihm fehlen möge?

So ließ er bald die ernstesten Vorsätze zum Ernst fahren und lebte unaufgehalten seiner frohen eigenthümlichen Laune! Gegen das Versemachen hatte aus Sorgfalt ein frommer Mann die Eltern besonders gewarnt; so machte er sie denn von da an heimlich.

Daß er die Akademie beziehen und sein Talent höher geltend machen sollte, als es geschehen konnte, wenn er ein Handwerk ergrieffe, darüber war Jedermann mit ihm und den Eltern einig.

Ihnen fehlte es gänzlich an allen Mitteln dazu; das beunruhigte die armen Eltern oft recht schmerzlich.

Ihn allein nicht. Er hatte den sichern

Glauben, es würden sich, wenn es erst dahin kommen sollte, Auswege finden, die ihn zum Ziele bringen könnten.

Dieses frohen Vertrauens ist er sein Leben lang geblieben, und so empfand er das Unangenehme viel weniger, als Andere.

Als die Zeit heran kam, wo er die Akademie beziehen sollte, fügte sich Alles zu seinem Besten.

Einer von seinen Mitbürgern, welcher an ihm stets Freude gefunden, ein würdiger Mann aus dem Kriegerstande, verwendete sich selbst für ihn und vermochte Andere ebenfalls dazu.

Die wesentlichste Unterstützung verlieh ihm das Haus Frege in Leipzig, und so bezog er die dortige Universität mit dem Vorsatze, sich der Rechtsgelehrsamkeit zu widmen.

Belebt von dem Entschlusse, als eine

Stütze seiner geliebten Eltern einst von Leipzig zurückzuführen, betrat er diese Stadt mit manchem ernstern und feierlichen Vorsatzem. Von allen Kollegien, welche er hörte, zog ihn das von Plattner ganz vorzüglich an. Das Leben, die Wahrheit, der überzeugende schöne Vortrag, den er hier empfing — ließ ihn diesen Lehrer so ganz und bald so ausschließlich lieb gewinnen — daß ihm aller andere Vortrag trocken und gleichgültig schien.

Mit Plattners Aphorismen war er gern allein, las, durchdachte und studirte sie zu Hause, im Felde, in den schönen Lustwäldern um Leipzig und mit seinen Freunden.

In allen übrigen Hörsälen war er nach und nach fremd geworden, und so entstand eine tiefe Lücke in dem, was seine Berufswissenschaft seyn sollte.

Das beunruhigte ihn, er machte sich Vor-

mürfe — es quälte ihn — er faßte Vorsätze, das Versäumte nachzuholen, er brachte sie zum Theil in Ausübung — aber die entstandene Lücke war zu groß, er konnte sie nicht ausfüllen. Er wollte durch Nachholen mit einem Privatlehrer das Versäumte einbringen; — allein er konnte das Honorar nicht aufbringen, was dazu erforderlich war.

So lebte er denn nur für das Lieblingsstudium, welches ihn ganz erfüllte, für Plattners Kollegium. Die Zwischenzeit widmete er dem Genuß der Dichtkunst.

Oft fühlte er sich aufgeschreckt von der ungewissen Zukunft — von der Lage seiner Eltern — oft rührten ihn die Briefe seiner Mutter, die sich in der Wonne aller Hoffnungen ergoß — aber immer fehlten ihm die Mittel, um wieder von vorn anfangen zu können.

Da führt ihn der Zufall auf einem Spaziergange, wo er mehr als jemals mit dem Plane, neu zu beginnen, sich ermannt hatte — in einen Zirkel von Bekannten und reichen Landsleuten. Es wird gespielt — man scherzt über seine Schwermuth — ladet ihn ein, sich zu zerstreuen — lehrt ihn das Spiel. Er spielt, gewinnt, und spielt nun freilich fort. Die Nacht, der andere Morgen bis zum Mittage gehen in Fröhlichkeit, Gesängen, Wein und Scherz dahin. Er ist auf einmal, ohne sein Wollen und Wissen, Besitzer einer Baarschaft, die er noch niemals besaß.

Nun soll alles anders und aufs Beste gehen. Es wird der Mutter ein vollherziger Brief geschrieben, das Privatkollegium beginnt. — Dabei kann man sich nur noch einmal der fröhlichen Gesellschaft nicht ent-

ziehen — auch lächelt ja das Glück vielleicht noch einmal und befestigt den schönen Lebensplan.

Es kommt aber alles anders! —

Die gewonnene Baarschaft geht verloren — es werden auf alle Weise Mittel geschafft, dem Glücke seinen Beistand abzutrocken — er spielt eine Zeitlang täglich.

In schnellem Wechsel ist heut das Verlorne doppelt ersetzt und morgen mit dem Angelienehen wieder verloren.

Nur eine Woche soll es noch so fortgehen — noch eine! — Morgen soll dann alles abgebrochen werden! Gleich heute soll der Tag zum letztenmale so zugebracht werden. — Vergebens! —

Der Strom hat ihn ergriffen und reißt ihn unaufhaltsam mit sich fort.

Das Privatkollegium ist aufgegeben, Plätt-

ner nicht mehr besucht — die Dichter werden nicht mehr gelesen — die frohe Laune ist dahin, der Gedanke an die Zukunft wird mit dumpfer Betäubung verdrängt, und die Erinnerung an die Sehnsucht der Eltern — mit einem zitternden Seufzer betrauret.

Nach aufgehobener Bank ging die Gesellschaft oft ins Schauspiel.

Was die Mehrheit unter ihnen angaffte wie eine bunte Tapete — traf ganz anders auf ihn.

In der wirklichen Welt hatte Beil so gut als nichts mehr zu thun. Die idealische Welt setzte seine aufgeregte Seele in neues Feuer. Die hohe Dichtung ergriff ihn, die Charakterschilderung beschäftigte ihn, die komische Muse weckte seine frohe Laune wieder auf.

Das Seylersche Theater war damals sehr

gut besetzt. Herr Reineke, Hempel, Spitz, Thering — Madame Senler, Brandes, Reineke, Koch — eine solche Reihe von Künstlern mußte seine Meinung von der Kunst, sein Gefühl für ihre Ausübung beleben, erhöhen und bestärken. — So geschah es auch.

Was ihm vordem als Belustigung oder nur als angenehme Kunst erschienen war, begeisterte ihn nun, aufgeregt wie seine Seele war, als Zweck seines Lebens.

Hatte er ehemals seine Mitschüler kaum dahin zu bringen vermocht, die Messiade von ihm anzuhören: so sah er hier Helden, Weise, Liebende in der höchsten Leidenschaft wirklich, lebendig dargestellt — sah, daß diese Künstler die Versammlung zu jeder Höhe, in jede Tiefe mit fort zu reißen vermochten. Er sah eine große Volksversammlung

ihre Thränen mit weinen, ihr Lächeln, ihre Freude mit ihnen theilen und den Dank des hohen Entzückens, der innigen Fröhlichkeit überlaut ausströmen.

In seiner Brust das Gefühl: — „auch ich werde leisten, was diese vermögen; — auch ich werde zu Gefühlen und zur Freude bewegen können, wie diese, und zum Lohne das laute Entzücken einst einernöden, wie diese — zu diesem Berufe bin ich ausgestattet — dahin bin ich angewiesen, ohne es vorher selbst gewußt zu haben!“ —

Und — auf der andern Seite versäumte Kenntnisse, Mangel an Vermögen, Zeit und Vertrauen, um dahin noch wieder gelangen zu können, wo er jetzt schon hätte seyn sollen! — Durch die Kunst — nahe Aussicht zu frühem Erwerbe, welchen er mit den geliebten Eltern theilen konnte — so stürmte

ihn ein schönes, sicheres, wahres und mächtiges Gefühl auf die Bahn der Kunst, wo er seine innere Kraft mehr als auf dem vorigen Wege geltend machen konnte.

Von da an besuchte er das Schauspiel wie seine Akademie, und benutzte das Spiel nur zum Erwerb für den geringen Aufwand seines Lebens und die Kosten des Eingangs.

Nichts konnte ihn abhalten, die Stunde des Anfangs oder nur die Musik zu versäumen, welche die Kunstfeier — denn das war ihm jetzt jede Vorstellung — begann.

Mit unverwandtem Blicke folgte er der Vorstellung, genoß jede Wahrheit der Darstellung, empfand jeden feinen Accent, folgte jeder feinen Verflöschung, athmete fröhlich das Leben, welches er von der Bühne herab empfing, und war schon mithandelnder und

wirkender Künstler, ohne daß er selbst es genau gewußt hätte.

Sein Loos mußte nun geworfen werden, und so freudig und dringend, wie alles in ihm dazu annahnte, bedurfte es weder Wahl, Rath, noch Bedenken — er wollte Schauspieler seyn! —

Er ging nach Dresden zu Seyler und meldete sich zur Prüfung und Aufnahme.

Sei es, daß Seyler, der eben damals sehr beschäftigt war, in dem offenen, fröhlichen Gesichte, in der Gestalt, wie sie leicht und lebenslustig vor ihm sich auführte — nur die alltägliche Meldung der gewöhnlichen lustigen Burschen zu sehen meinte und den tief liegenden Kunstsinu übersah — oder daß wirklich jeder Platz bei ihm besetzt und ohne Störung oder Unrecht keiner zu erledigen war — den letzteren Grund gab er als den

geltenden an, weshalb er Beils Anstellung versagen müsse.

Es war im Linschen Bade vor Dresden, wo Beil mit Seyler diese Unterredung hatte.

Er war von dieser abschläglichen Antwort sehr betroffen. Er wollte unter Künstlern Künstler werden, es war ihm gar nicht darum zu thun, der ersten besten Gesellschaft sich hinzugeben, oder nur in Gehalt zu treten. Mit diesen Künstlern, die so oft ihn erschütterten und erfreuten hatten, unter Leitung eines solchen Kenners, wie Seyler war, wollte er zum Ziele auslaufen.

Noch einmal ersuchte er Seyler, ihn nicht von sich zu lassen.

„Mit aller Empfindung eines ehrlichen Mannes ist es gesagt, ich kann Sie nicht anstellen!“ — Nach dieser Antwort schied Beil von Seyler.

Der ruhige, helle Sommermorgen dünkte ihn schwer und finster. — Er ging, einen Modedichter zu besuchen, bei dem er oft sein Kunstgefühl ausgeströmt hatte. Es war eilf Uhr. Der gute Mann war noch im Bette und hatte die Vorhänge dicht zugezogen. Beil begann über seine vereitelte Hoffnung lebendig zu reden. — „Bst! Nur etliche Momente lassen Sie mich, Bester! Ich delirire so süß, so heilig!“ — So lispelte die Stimme hinter den Umhängen hervor. — Mit starken Schritten wandelte der Hoffnungslose das Zimmer auf und nieder — trat ans Fenster, sah die Elbe entlang, und aus beflammter Brust stieg der Seufzer empor: Wie soll das enden? Was thue ich nun?

Endlich, da kein Laut zu hören war — trat er an das Bett, schlug ungeduldig die Hülle auseinander — der kleine Dichter kniet

im Bette — hebt Arme und Augen der Ecke zu, wo am Bettpfosten der Schattenriß einer Schauspielerin mit rosenfarbenen Schleifen befestigt war.

„Was machen Sie denn?“

„Ich rede zu ihr — der Einzigen — Himmlischen! das ist mein Cultus! Lassen Sie mich noch ein Weilchen!“

Weil läßt den Vorhang fallen — stürmt aus dem Hause nach Dresden, eilt durch die Stadt, und gerade den Weg wieder zurück, auf Leipzig zu.

Hinter Dresden befällt es ihn schwer, daß seine Baarschaft nur in einem Gulden besteht und sein Schicksal wie seine nächste Existenz gleich unentschieden sind.

Leipzig wird ihm widrig, enge und belastend. Er geht noch einmal in das Fregische Haus — als ob er dort, wo man bisher

beigetragen hatte, ihn auf eine andere Bahn zu führen, — ein Wort, einen Wink für seine Bestimmung erhalten könne. Er sieht alle, die für ihn gehandelt hatten, freundlich an — sieht in dem Hause selbst sich scheidend um — verläßt es — geht einem Garten zu, wo er sein Glück noch einmal im Spiele versucht.

Er verliert das Wenige, was er sich zu verschaffen gewußt hatte.

Im Nachhausegehen hört er erzählen, es sey jetzt in Naumburg ein Theater.

Fort — dahin!

Mit diesem Gedanken verläßt er Bekannte und Garten, eilt nach Leipzig, verkauft seine Bücher, entbehrlichen Kleider, bezahlt das Nothige, und in einem hübschen leichten Modeanzuge, Plattners Aphorismen in der Tasche, die untergeschlagenen Hände gegen

die arbeitende Brust gedrückt, geht er seinem künftigen Geschick, seinem Kunststraume und Naumburg entgegen.

Unterweges hatte er Zeit, sich und seine Erwartungen herabzustimmen; und das war sehr gut für ihn.

Am Abend des andern Tages langt der müstige Fußgänger vor dem Thore von Naumburg an.

„Ist hier Schauspiel?“ fragt er einen Bürger, der mit dem letzten Abendroth vom Gartenbau den einförmigen, müden Schritt zur Stadt führt. —

„Nun freilich. — es ist ja wieder so was da!“

„Wo wohnt der Herr Direktor?“

„Hm! der Herr. —“ — Verwundert über die Auszeichnung in der Benennung, betrachtete er den trübschen Ankömmling. —

„Der Herr wohnt mit allem seinem Volk im rothen Ochsen!“ — Das Volk und der Ochse — schienen in der Zusammenstellung, welche der Ton noch bestätigte, dem Kunstjünger nicht von der gefälligsten Vorbedeutung.

Er ging nach der Gegend des wirthbaren Ochsen hin —kehrte aber noch vorher um und schlief in einem andern Gasthose.

Müde und doch gespannt — begehrte er nur eine Schänke Milch — wollte nach den Schauspielern und ihrem Treiben sich erkundigen, und hatte doch nicht den Muth dazu.

Im Auf- und Niedergehen auf dem Hausflure hört er, daß an der Wirthstafel die Rede von der heutigen Vorstellung ist.

Ein junger Herr disputirt mit einem Officier, daß Madame N. viel schöner sey, als Demoiselle K. — Eine Magistratsperson,

welche an der andern Ecke von den Kornpreisen spricht, soll das entscheiden. — „Ach, — ich kenne die beiden Weibsbilder nicht!“ — setzt er rauh und störrig entgegen.

„Waren Sie denn dies Jahr noch nicht in der Komödie?“

„Warum nicht gar! Man hat wohl andere Dinge zu thun!“ —

„Ei nun — das muß ich denn doch gleichwohl sagen!“ — fällt ein bejahrter Hauptmann ein — „diese Bande läßt es sich sauer werden!“ —

„So sollte ich auch meinen, Herr Kapitain!“ — sagt der Wirth beifällig — „sie tummeln sich tüchtig herum!“

„Ja, ja!“ — erwiedert der Kapitain — „heute Abend haben sie verfluchte Schwänke gemacht!“

„Nicht wahr?“ — rief der Wirth aus —
„der Direktor schneidet lästerliche Gesichter!“ —

Dem armen Beil sanken die Arme am
Leibe nieder.

„Ich spreche so“ — sagte der Senator —
„sie müßten von ihren Narrenstreichern mehr
Abgabe geben.“

„Gehn Sie doch“ — sagte der Kapitain —
„die armen Hunde lassen es sich für die paar
Groschen sauer genug werden!“

„Brodlose Künste! Wer hat sie geru-
fen?“ —

Als der Senator das sprach, mochte der
Reisende nichts mehr hören, eilte hinauf,
warf sich auf's Lager, sprang wieder auf,
riß die Fenster auf und fiel in tiefes Nach-
denken.

Die Gäste der Abendtafel verloren sich —

das Haus ward geschlossen — er war in lebhafter Unruhe.

Wie er so in die stille Stadt hinaus sah, eine Lampe nach der andern verlosch, die Hausthürriegel überall vorgeschoben wurden — hie und da ein Abendlied aus ruhiger Brust stark gesungen, sich hören ließ — dachte er an seine Vaterstadt, an seine Eltern, an des Senators — „brodlose Kunst!“ — und in dieser stillen Nacht hätte er sich zu dem ruhigsten Gewerbe, was in Naumburg friedliche Bürger unbemerkt nährt, einschreiben lassen mögen.

Er konnte die ganze Nacht nicht schlafen!

Schon um vier Uhr war er auf der Straße; er ging am rothen Ochsen langsam vorüber.

Da war nichts zu sehen, was ihn einen Augenblick hätte merken lassen, daß hier

Leute von Lust und Laune wohnen und ver-
fahren.

Der gestrige Komödientettel, welcher „die
bestrafte Neugierde“ ankündete, hing halb in
Fetzen zerrissen an der Hausthüre, und zit-
terte im Morgenwinde hin und her. Es war
nicht ein bekannter Name darauf zu lesen.
Bald öffnete sich das Hausthor und die Wirths-
leute bereiteten sich zum Ackerverkehr. Weil
verließ die Gegend, ging um den alten Döhm
herum und kämpfte noch einmal über das,
was er thun oder lassen sollte, zum Entschluß
zu kommen.

Nothwendigkeit und Neugier trieben ihn
wieder zum rothen Ochsen und — plötzlich
in das Haus selbst!

„Ist der Herr Direktor zu sprechen?“

„Sie schlafen noch Alle.“

„Wo denn?“

„Oben

„Oben im Saale. Er ist vielleicht schon wach.“

„Kann mich jemand melden?“

„Gehn Sie doch nur geradezu!“

Er steigt leise die Treppe hinan — die Thüre ist halb offen — ihm schlägt das Herz — er bleibt auf den Zehenspitzen stehen — ein kleiner Hund bellt ihm schmetternd entgegen — er bleibt wie angewurzelt in seiner Stellung. — „Spadille! Spadille!“ — freischt eine heisere Weiberstimme aus dem Saale. Ein wahrer Höllenhund blickt mit funkelnden Augen aus der Saalthüre, sprengt sie auseinander und öffnet seinen Rachen gegen ihn. — „Karo!“ donnert eine Bassstimme ihm nach, und indem steht ein Mann im Hemde, die Backen mit Kugellack dick belegt, einem gemahlten Schnurrbart, welcher in der Unruhe der Nacht seine

Schwärze mit dem gräßlichen Roth vermischt hat — ein buntes Tuch um den Kopf gewickelt — in der Thüre!

Beil lispelt ihm freundlich ein Kompliment entgegen — der Cerberus schlägt hoch an — „Bestie, verfluchte!“ donnert der gemalte Mann und versetzt dem Hunde einen Tritt in die Seiten — daß er heulend entflieht. — „Belieben Sie doch näher zu treten!“ — schmunzelt der Direktor, tritt einen Schritt rückwärts — und Beil ziehet ein in die Thore zu seinem Schicksale! —

Was ward er in diesem Saale gewahr?

In einer Ecke — war der Abendtisch von gestern — in wilder Unordnung des Geräthes noch zu sehen.

Auf dem Boden ruheten die Priesterinnen und Priester der Kunst.

Eine Dame, durch Betten auf der Streu

ausgezeichnet; erhob das Haupt mit dem Anstande einer Kranken — zog das Amazonenhabit mit goldenen Epaulets höher heraus, um den Abgang des kurzen Federbettes zu ersetzen und die hervorgebogenen hageren Brustbeine zu bedecken. Ein Epäulet verlor sich in diese Brusthöhle, und der Korzenhut sank von der Höhe des blaustreifig bezogenen Kopfkissens hinter den Rücken.

„Wer kommt denn so früh?“ fröhete die heisere Stimme der heftischen Direktrice. — Der Regent von Thespis Karren riß mit nervigtem Arm eine Chenille von den Fenstern herab, wo sie ausgespannt war, die Neugier nicht hereinblicken zu lassen, warf sie heroisch um sich, setzte sich auf einen gewirkten Stuhl, dessen Lehne hoch über sein Haupt emporragte, deutete auf einen Brettschemel für Beil, winkte der Gemahlin Ver-

stimmung — und Beil die Erlaubniß des Wortes zu.

Er sah scheu um sich her und stotternd trug er dann sein Verlangen vor, aufgenommen zu werden.

Der Direktor maasß ihn von oben bis unten — langte nach einer ungeheuern Schnupftabaksdose — schüttelte sie hin und her und erkundigte sich, was der Herr bis daher getrieben habe?

Während dies erzählt ward, sahen zwei Paar hübsche Augen, aus frischen Gesichtern, von einem geringen Strohlager nach dem Ankömmling auf.

Ein Heldenspieler lag am andern Ende des Saales, im ganzen Kostum des vorigen Abends. Er blätterte die nächste Rolle durch und verlieh dem Neuling kaum einen Blick. Neben seinem Lager stand eine beträchtliche

Bierkanne von gestern, und er verschmähte es nicht, die frühen Sonnenstrahlen mit einem tiefen Zuge zu begrüßen. Dann setzte er das Gefäß vornehm-nachlässig bei Seite, als ob er den Giftbecher des Sokrates aus der Hand ließe.

„Wir sind hier sehr fleißig!“ — sagte der Direktor, wandelte nach dem Fenster zu — befah Beil nachdrücklich, strich mit der Hand über die Stirne, und that dann mit Hoheit die Frage: — „wie ist es mit der Memorie beschaffen?“ —

Auf gute Zusage deshalb, nahm der Direktor eine Prise Tabak — machte eine große Pause und erwiderte dann: „Wir geben heute die Jagd; Sie können die Rolle des Schmetterling übernehmen!“ — — „Ach ja —“ hüstete die Direktrize entgegen — Sie

haben da einen recht feinen grünen Rock an — der wird sich recht gut machen! // —

Beil bat um die Rolle; — es ward ihm das Buch zugesagt, damit er sie ausschreiben könne. Der Heldenspieler warf es vom Lager herüber, der Direktor lud zum Frühstück ein, welches binnen einer Stunde eingenommen werden sollte, und setzte hinzu: — „Heut Abend werden wir sehen, wie Sie sich verhalten, und dann wird sich das Uebrige entscheiden.“

Beil zog sich gern nach der Thüre zu. — Die zwei Damen lachten ihm nach, die Direktrize war im Morgenhusten, der Heldenspieler warf ihm einen vernichtenden Blick nach, der Direktor blieb aufrecht stehen und gürtete ein Halstuch über die Chenille um den Leib!

Beil war erschrocken über alles, was er hier gesehen hatte.

Ein Haufen Einlaßbilletts — ein kleiner, zerbrochener Spiegel — etliche verblichene, seidene Damenkleider, eine Schachtel mit Kugellack — etwas zerknitterter Silberzindel — einige Beilen Semmel und eine alte Violine — daraus bestand alles, was sich von dem Besitze der Direktion dem Auge darbot.

Es überfiel ihn ein Schauer, wenn er an eine Verbindung mit diesen Leuten dachte. — Er schrieb in seiner Wohnung die Rolle aus, lernte sie, und ward neugierig, wie Alle samt und sonders ihr Wesen treiben würden.

Er ging zum Frühstück, und war so glücklich, mit allen Lächerlichkeiten, welche ihm hier aufstießen, sich zu amüsiren.

Hier waren nun fast Alle versammelt, welche der Direktion dienten.

Die mehresten thaten sehr fremd und hoch. Ein alter Herr — der sich als Polnischen Edelmann ankündigte, gab ihm Unterricht in der Kunst, der darauf sich beschränkte: — „er solle nur recht frank und frech dem Auditorium ins Angesicht reden, so glaubte es an ihn!“ —

Nebenbei ward ihm in einem Fensterwinkel erklärt — mit dem Gehalt sey es eine Formalität — was man bei der Direktion mit dem Munde davon trage, sey die Hauptsache. Er für sein Theil schenke ihr nichts und könne seine zehn Kannen des Tages vertragen. Dann sey er aber auch fest und spiele seine Rolle herab, daß es eine Art habe.

Ein zaghafter alter Herr trat sanft hinzu und meinte — an ihn solle er sich halten.

Er spiele die edlen Väter und überhaupt nur die durchaus ehrlichen Männer. Das empfehle überall und sey der Weg zu den besten Kosthäusern. Er wolle ihn schon einführen, wo er besser esse, als hier.

Mit innigem Händedruck nähete sich Einer, der, wie er sagte, die empfindsamen Liebhaber spielte, und warnte vor dem Heldenspieler, der sich zwar eine Herrschaft anmaße, aber nothwendig gestürzt werden müsse. Er sey eine Art Kettenhund, und habe das Publikum nur durch entsetzliches Geschrei an sich gebracht. — Nebenher bat er sehr, daß Beil ihm doch auf morgen, zu seiner Liebhaberrolle, den schönen grünen Rock leihen möchte.

„Keine Rabalen!“ rief der Direktor mit einer Stentor-Stimme. „Wer die anstellt, dem haue ich einen Flügel vom Leibe!“

„Ja!“ — sagte die Direktrize — „mein Mann ist grausam: stark!“ — Alles stellte sich auf diese Worte fügsam in die Ordnung, schlürfte Kaffee — der Heldenspieler that einen knallenden Schlag mit dem Rohre an seine gebrannten Stiefeln — stürzte ein Glas Brantewein hinab — verzog das Gesicht — schüttelte sich — küßte der Direktrize die Hand und schritt bemessen zum Zimmer hinaus.

„Von dem können Sie lernen er ist perfekt!“ sagte der Direktor; und nun ging es zur Probe.

Die Papier-Conlissen weheten hin und her, und als Beil eine Probe vom Stück hoffte, ward nur seine Scene hergeplappert — dann präsentirte der Direktor etliche Pinsel, damit die Schauspieler nach seiner Angabe, noch eine Walddecke mahlen sollten, wozu sie sich willig finden ließen.

Weil entschuldigte sich mit der Unwissenheit. Da fielen einige Reden über Studenten-Hochmuth, Einbildungen, und daß man sich von nichts ausschließen müsse.

Die Vorstellung beginnt. — Siehe da — eine Zahl Leipziger Bursche kommen im Theater zu Raumburg an, erkennen den alten Kameraden, freuen sich, und im Jubel erheben sie jedes Wort von Weils unbedeutender Rolle mit lauten Beifallsbezeugungen.

Bei der gemeinschaftlichen Abendtafel zeigt das Oberhaupt Zufriedenheit, und gesteht den Wochengehalt von Zwei Thalern zu.

Mit einem schweren Fluche sagt der ausländische Bruder Cavalier halb laut: „zwei Thaler? Er wird sie nicht sehen ewiglich!“

Einige wünschen Glück, Andere tadeln, der Direktor meint, Weil möge die alten

Leipziger Kameraden oft einladen — denn —
im Sommer seien schlechte Zeiten!

Weils glücklicher Humor machte, daß er
sich mit den Lächerlichkeiten dieser Leute un-
terhalten konnte.

Ein junger Mann von feiner Art, den
die Liebe zu einer Akttrize von Leipzig hier-
her verschlagen hatte, war seine Erholung
und sein Trost! Er hörte seine Liebesklagen,
und dieser mußte Weils Satyre aufnehmen.

Weil brachte sehr bald der Gesellschaft
Freunde und Besuch. Er gefiel durch Wahr-
heit und Leben.

Der Heldenspieler haßte ihn und würde
ihn gefordert haben, hätte er außer dem Ge-
schrei auch Muth gehabt.

Als Weil den jungen Werther zur Freude
von Naumburg geleistet hatte — muß er
Rolle auf Rolle lernen.

„Ha!“ sagte nun einst der Heldenspieler —
„Jetzt geht es nach Querfurt, da wird der
Leipziger Suffurs fehlen — dort wollen wir
sehen, wer Talent hat!“ —

Man zieht nach Querfurt. — Feuer und
Wahrheit zeichnen dort Beil ebenfalls aus.
Man bereiset Sangerhausen, und der zufriedene
Direktor bietet Beil einen Platz auf
dem Leiterwagen an, wo die Damen den
Ehrenplatz auf dem Dekorationsvorrathe ein-
nehmen, während die andern Herren neben-
her gingen.

„Ertrage das, wer da will!“ — rief der
Heldenspieler und zog queersfeld ein. „Ich
suche eine andere Gesellschaft, wo bewährte
Verdienste besser erkannt werden.“

Wehfliegend schlug die Direktrize die Hän-
de über den Kopf. — „Gott, was soll aus
uns werden! — Wer wird den Eduard

Monrose spielen, den Barnewell, den Deserteur? — O, haltet, haltet ihn doch! Halt! Treulofer, kehre wieder! Denn — wenn auch Sangerhausen ein Auge zudrückt — was wird aber Mühlhausen sagen, wohin wir bald gehen! O, Barmherziger! ganz Mühlhausen kommt in Aufruhr, wenn wir den nicht haben!// —

Beil springt herab, holt ihn ein, nöthigt ihn, den Triumphwagen statt seiner zu besteigen, geht mit den übrigen eine Weile frohen Muthes nebenher, und da endlich ein Müller mit Eseln desselben Weges steuert — setzt er sich auf eines der ruhigen Thiere, und langt, umgeben von den lachenden Kollegen, vor den Thoren von Sangerhausen an.

Auch der Frohsinn bei dieser Kavalkade war dem Heldenspieler ein Greuel! Er vermochte es nicht zu tragen, daß die Uebrigen

Beil anhängen, und schied vor Eröffnung der Bühne aus Sangerhausen.

„Beil! Beil!“ sprach ernstlich der Direktor; „Ihr habt mir ein Herzeleid angethan, macht es wieder gut und lernt sogleich alle Rollen des Geschiedenen. Bei Gott! der Mann hat ein großes Talent — eine ungeheure Stimme, fast so stark, wie ich. — Ihr habt ihn ausgelacht, und seht, das hat sich noch keiner unterfangen! Macht es gut — liefert alle Tage eine Rolle und brüllt, daß das Haus bebt, sonst bin ich verloren!“

Beil hatte eine Freude daran, daß er dem Manne und seinem Häuflein so offenbar von großem Nutzen sehn konnte.

Er selbst hatte Nutzen davon, daß er, wie ein junges, rasches Pferd, sich auslaufen und seine Kräfte üben konnte. Er spielte alt und jung, Bedienten, Greise, Fürsten,

Liebhäber, Tyrannen, Dummlinge, Geister, Bauern und Helden. Er lernte kennen, was ihm zusagte, was ihm nicht gut anstand.

Er übte das alles mit Unbefangenheit, und legte hier — sein Genie bewahrte ihn vor Abwegen — den Grund zu dem, was er nachher geworden ist.

Nach des Direktors Verlangen und Bedürfnis — lernte er fast alle zwei Tage eine neue Rolle. Er brüllte nicht, erfreute jedermann, füllte das Haus, und — ward deshalb von Kollegen und Direktor gehaßt und verfolgt. Wohin sie zogen — besonders in Mühlhausen — sonderten die bessern Köpfe leicht dieses hervorragende Talent aus, und bewiesen ihm Achtung, so wie sie ihm Vergnügen in ihrem Zirkel widmeten, wozu die übrigen nicht berufen wurden.

Endlich ward beschlossen, nach Erfurt zu gehen.

Der Direktor suchte, wenn er sich um Konzeptionen bewarb, eines Reitpferdes mächtig zu werden, und zog alsdann in Scharlachweste mit goldener Tresse dem Aßerwagen und den Fußgängern eine Tagereise voran.

Bei dem Zuge nach Erfurt war die Rede von Aufwartung bei den Herrn der Regierung, dem akademischen Senat. Die Stimmführer des Mühlhauser Publikums riethen wohlmeinend, der Direktor möge Beil voraus hinsenden.

„Ehe ich mich dieses Rittes begeben, lege ich die Direktion gar nieder! Und wie will der das ausrichten können? Auch paßt ihm ja meine rothe Permissions-Weste nicht!“

Er besteigt sein Roß — der Aßerwagen wird gepackt, die Kunstmannschaft geht zum

Thore hinaus — da kommen alte Gläubiger von Sangerhausen und verhaften den Wagen, das Reitpferd und den scharlachnen Leib mit Golde!

Beil mußte nun in Erfurt das Geschäft betreiben; er beendet es, kommt zurück, schließt einen Traktat mit den Gläubigern, deren Einer den Wagen mit besteigt, um seine Hände zu Erfurt gleich an die Kasse zu legen, und so geht es nach Erfurt.

Der Direktor konnte es nicht verschmerzen, daß ein Neuer — einer, der das Handwerk nicht recht kenne, noch zu begrüßen verstehe — solch Aufsehn mache und nun gar zu oberherrlicher Leitung des Werks gebraucht sey.

Unterweges war die Rede von gelehrten Schauspielern, Unruhmiftern, Undankbaren, die aus dem Elende gezogen wären und sich nun überheben wollten. Der Regent der

Wanderung meinte — „dergleichen Glückspilze nahmen ein Ende mit Schrecken!“ —

Beil lachte und freute sich mit Ahnung eines glücklichen Ereignisses auf Erfurt!

Das Publium unterschied ihn bald, und die Studenten übten an dem weiland Kameraden alle wilden Ehrenbezeugungen des Burschenrechtes.

Hier lebte er, trotz der Eigenthümlichkeit der Umgebung, ein feineres Leben. Er studirte seine Rollen mit Sorgfalt und Genauigkeit. Er besuchte alle gute Gesellschaft, die ihn mit Eifer aufsuchte.

Damals lebte auch der Schauspielfranke Anton Reiser (Morik) in Erfurt.

Sie fanden sich bald, und Beil that alles mögliche, um Reiser begreiflich zu machen, daß er nicht Schauspieler werden müsse und könne.

Was hievon zu Reisers Leben gehört, ist aus dessen Geschichte bekannt.

Es gelang Beil nicht, ihm die Ueberzeugung zu geben, daß er der Ausübung dieser Kunst entsagen müsse.

Er durfte zulezt diesen Punkt gegen ihn nicht mehr berühren.

Desto willkommener war er ihm, wenn er über Kunst und Dichtung mit ihm reden wollte.

Dies geschah fast täglich, und mehrermale waren sie in einem kleinen Gartenhause, wo Reiser auch im Winter wohnte, bis nach Mitternacht zusammen.

Die Unterredungen über Charaktere, über den hohen Ausdruck, über veredelte Wahrheit oder sflavische Portraitirung, wie sie diese hier hielten, der Umtausch von Meinungen, Beobachtungen und Gefühlen —

hat der Bildung Weils einen merklichen Schwung gegeben.

Der damalige Statthalter von Erfurt, Karl von Dalberg, machte den verstorbenen Herzog von Gotha auf Weils Talente aufmerksam.

Mehrere Schauspieler des Gotha'schen Hoftheaters wurden deshalb nach Erfurt geschickt, ihn auf der Bühne zu sehen.

Auf ihren vortheilhaften Bericht befahl der Herzog sein Engagement bei dem Herzoglichen Theater.

Er trat in Gotha im Februar des Jahres 1777 auf, gefiel dem dortigen Publikum und dem Herzoge, der so sehr Kenner war, ausnehmend.

Sein Direktor zu Erfurt hatte kaum den Verlust, diesen Verlust zu empfinden, und tröstete sich mit der Gewißheit, nicht mehr

Zeuge von den mächtigen Wirkungen eines blühenden Talentes seyn zu müssen, über den Verlust seiner Kasse.

Er ist bald darauf gescheitert, und außer daß Beil in späteren Jahren Gelegenheit hatte, ihm Gutes zu thun, hat man weder von ihm, noch seiner zusammengerafften Umgebung, jemals wieder etwas gehört.

Das Hoftheater von Gotha war unter Eßhofs Leitung, und besaß in Boeck einen ehrenwerthen Künstler.

Die Vorstellungen dieser Bühne hatten manchmal Glanz, und überhaupt Zusammenhang.

Der Hof hatte einen großen, edlen Ton; das Publikum mehrentheils einen sichern Takt, durchaus ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute. Unter den täglichen Zuschauern waren Italianen, wie die von Lichtenstein, von

Frau Lemberg, von Thümmel, Gotter, Me-
reau, Reinhard, Benda, Schweizer und
Anderc — hinreichend, das Aufgebot aller
Kräfte zu bewirken.

Wenn man das Schrödersche Theater aus-
nimmt — so waren damals keine Verhält-
nisse in Deutschland günstiger zu erdenken,
um Talente für die Bühne zu bilden und zu
erheben, als die waren, welche das Hof-
theater zu Gotha darbot.

Das gesellige Leben in Gotha war belebt,
zwanglos und fröhlich.

Die Nähe von Weimar, Göttingen, Leip-
zig, Kassel, Frankfurt, brachte viele Frem-
den dort zusammen. Der öftere Wechsel des
Publikums verhinderte die Einseitigkeit und
erhöhte das Vergnügen.

Der Umgang mit der feineren Welt, die nähere Kenntniß der großen Welt, war für Beils Darstellungen vom höchsten Gewinn.

Er war zu lebhaft, um ihre Manieren sich eigen machen zu können, aber er empfand zu richtig, um nicht nach und nach sich von allem los zu machen, was im Widerspruche mit der Weise der guten Gesellschaft gewesen wäre und was von der großen Welt ungünstig hätte beurtheilt werden können. Er wußte ihre Rechte und Herkommen nicht schulgerecht zu üben, aber er schuf sich ein freies, eigenthümliches und doch feines Betragen. Leichte, sichere Haltung ließ seinen glücklichen Frohsinn stets schimmern und gab dem ganzen Aeußeren einen Ton, der überall zu Hause gehören konnte.

Auch hatte die Natur ihn mit einer so sorgenlosen, freien, gefälligen Stirne beschenkt,
daß

daß es ihm leichter werden konnte, als so manchen andern, die kleinen Verwickelungen des Lebens aufzulösen und über die Aufenthalte, welche daraus entstehen, rasch wegzusehen.

Die Liebhaber- und Helden-Rollen, worin er vorher durch Leben und einen gewissen anziehenden Ungestüm Theilnahme erworben hatte, wurden ihm in Gotha nicht mehr zu Theil.

Komische Charakterrollen der zweiten Gattung, Bedienten, Bauern, Dümmlinge, gutherzige Bursche — dies waren die Fächer, worin man ihn beschäftigte.

Vier Wochen nach Weils Eintreffen in Gotha, betrat Isfand dort den 15ten März 1777 zum erstenmale die Bühne, als Jude Israel im „Diamant“ von Engel.

Den 2ten April desselben Jahres gab Weid

seine erste Rolle in dem Lustspiele „die Sitten der Zeit.“

Gleiche Lust und Liebe zu der Kunst, gleiche Jahre vereinten schnell diese Drei auf ihrer Bahn.

Weil übertraf die beiden übrigen an Eigenthümlichkeit des Humors, einfacher Kraft des Ausdrucks und vor allem — war er an Menschenkenntniß ihnen durchaus überlegen.

Während jene in Hülfsrollen oder in den unglückseligen Liebhaberspielern, welche, als Damis, Alcant und dergleichen, nur Worthäufungen und Redensarten, bei denen die Komödienschreiber geizht hatten, zu Markte bringen — zum Aerger des Publikums auf den Brettern herumstolperten und mit gedankenlosen Bewegungen des flachen, schwer zu lenkenden Dreiecks die Luft durchschnitten — sich ängsteten, wie sie dieses Zeichen unter

dem Arme hervorbringen, oder wenn sie es im Jammer hatten hervorgleiten lassen — verzweifelden, wie sie es wieder dahin zurückbringen wollten — während dieser trostlosen Periode ging Beil seinen Weg, in der vollen Blüthe seines lieblichen Talents. Er erfreute, so oft er erschien; er belebte die Masse, welche an jenen erfroren war, und jene senkten in den Schlaf, was Beil belebt hatte.

Sie empfanden fürwahr sein damaliges Uebergewicht und das höchst Peinliche ihrer Lage; aber dennoch empfanden sie nicht Meid gegen ihn, noch übte er Uebermuth gegen diese Beiden.

Frei und deutlich nannte er ihre Fehler und spielte ihre Lunkheiten oder Wahrheitslosigkeiten ihnen auf dem Zimmer vor. Ebenso aufmerksam und treuherzig theilte er sein

Vergnügen über jeden gelungenen Accent, über jede bessere Haltung ihnen mit, und begrüßte sie mit brüderlicher Freude, wenn er glaubte, sie seyen nun etwas vorwärts gediehen.

Hatten alle Drei bei einer Vorstellung auf der Bühne nichts zu thun: so wählten sie ihren Platz unter den Zuschauern neben einander. Indem sie das Verkehrte verspotteten, fanden sie es mehrmals an sich selbst und schonten sich gewiß nicht.

Das Gute empfanden sie vollherzig. Das Seltene und Große entzückte sie zur innigsten Begeisterung.

Wie oft hat Eckhofs Genius sie so auf seine Höhe hingestürzt — daß alle Drei nur einen Athem hatten — um keinen Zug zu verlieren, sich nicht anzublicken wagten — unwillfährlich zugleich den Athem an sich

hielten, sich ergriffen — die Hände drückten, und in unaufhaltsam dahin fließenden Thränen — das Lob des Meisters ausströmten.

Auf dem Heimwege sprachen die Glücklichen sich aus. Da wollte jeder zuerst gesehen, jeder stärker empfunden, jeder mehr und inniger umfaßt haben. Einer wollte seine Ueberzeugung, seine Wonne früher und mächtiger ausdrücken, als der Andere, der Geist, das Herz, die Sprache aller Dreier drängte zum Ziele. — ja — oft geschah es im Sturm der überwallenden Gefühle, daß im herzvollen Schritte einer den andern aus der Reihe drängte, um sicherer zum Worte des Entzückens zu gelangen.

Zu Hause ward das sparsame Mahl flüchtig geendet, um den redlichen Wettstreit wieder zu beginnen.

Oder es ward übergangen, um in den

schönen Meen um die Stadt, das Gespräch, welches von den einzelnen hohen Kunstgegenständen auf die Kunst selbst überging, bis Mitternacht fortzusehen.

Da wurde Schröder, Brodmann, Reinecke mit Erhebung, mit Entzücken genannt und empfunden. Jeder suchte die großen, würdigen Augenblicke dieser Künstler, so lebendig er es vermochte, hervorzurufen — man gedachte der schönen Augenblicke, welche Boeck gegeben — und — wenn alle Drei kleinmüthig werden wollten, ob sie jemals von dem etwas erreichen könnten, was sie eben jetzt so allmächtig entzückte — dann vereinten sie sich mit einem Handschlage aus wackerem Sinne dazu: — wenn sie das Große nicht erringen könnten, doch das Gute zu erwerben — der Wahrheit treu zu bleiben und jede Charlatanerie zu verschmähen.

Der herrlichen, der unvergeßlichen Tage!

Die Sache — und nur die Sache be-
seelte drei gleich gestimmte Menschen. Das
schöne, glühende Kunstgefühl empfing die
volle Nahrung aus allem, und sie stärkten
und bildeten sich im innigen Verein. Musik,
Malerei, Bildhauerkunst — der hohe, dichte
Wald; wo sie, unter des verewigten Gottes
Vorsitz, Wieland, Göthe, Shakespeare, Bür-
ger, Hölty und Lessing lasen — — o, der
herrlichen, der unvergeßlichen Tage! —

Eines späten Abends — bei der Rückkehr
aus dem Siebeleber Walde — es war ein
stiller, heiterer Sommerabend, die laue Luft
stimmte so milde und wohlgemuth — die
Schloßfenster waren nach der Seite des Frie-
drichsthal's hin geöffnet — hörte man dort
unten, oben vom Schlosse herab die gehal-
tenen Zaubertöne eines Adagio, welches dort

die Mara sang. — Alle blieben wie an den Boden gebannt auf derselben Stelle. Da es vorüber war, redete keiner. — Dieser Gesang aus der Höhe hatte unnennbare Gefühle erweckt, und in fromme Stille versunken, harrten Alle, daß diese Melodie wieder beginnen würde.

Als es nicht geschah, wandelten sie seitwärts weiter hinaus in das Feld. In das Geräusch und den Alltagsverkehr der Stadt wollte keiner jetzt schon eintreten.

Sie setzten sich auf eine Höhe vor der Stadt. Eine Weile sprach keiner.

Dann begann ein Gespräch über Musik und ihre Wirkung — über Deklamation in der Musik — über Benda's stillkräftigen Ausdruck — über Melodramen. — So geriethen sie zu Mittheilungen über Harmonie der Sprache — über Melodie des leidenschaft-

lichen Ausdrucks — über den Grundton, der eine starke Leidenschaft ausspricht — über einzelne Töne, welche an das Gefühl dieser Leidenschaften mahnen — über den erhöhten idealischen Ausdruck!

Beil sprach: keine tief gedachte Untersuchungen, oder fein zerlegte Sonderungen über alle diese Gegenstände — aber er gab so mächtig empfundene Wahrheiten zu Tage, und sprach diese mit einer solchen Gewalt der Ueberzeugung, daß er in den Andern Licht zündete, wo es vorher noch nicht gewirkt hätte.

Man konnte von ihm mit Wahrheit sagen, es geschah nichts um ihn her, wovon er gesprochen hätte: — „das geht mich nicht an!“ — Er zog alles in seinen Kreis des Erwerbens und Wirkens für die Kunst.

Nicht weil er stets darauf ausgegangen

wäre, sondern weil er es anders nicht vermöchte.

Seine Reizbarkeit, sein wichtiger Beobachtungsgeist brachte alle Begebenheit, alles Lächerliche, jeden Ausdruck, jedes Traurige — selbst das Langweilige — unter diesen Gesichtspunkt.

Dabei sprach er kurz, faßlich, mit humoristischer Energie, und man sah, daß er nur mittheilen wollte, was ihn belebte — daß es ihm aber gar nicht darum zu thun war, sich zu hören.

Zu dieser richtigen Beobachtung des Seelenzustandes — der Uebergänge von einem zum andern — war er unstreitig durch das Studium von Platteners Vorträge geführt worden.

In seinen Darstellungen waren mehrentheils die Augenblicke von Entstehung oder

Hauptgedanken mit Blikesschnelle, aber doch mit Deutlichkeit angegeben. Er war unerschöpflich in Kleinigkeiten, welche ohne bedeutenden äußern Aufwand den innern Haushalt der Seele darzulegen fähig waren.

In seiner Darstellung komischer Charaktere und Situationen, waltete die Macht des Komischen, ohne alle Manier, fern von Posen oder steifer Portraitirung. Er verkehrte dabei mit dem tiefen Ernst dessen, der auf seinen Zweck los geht, und der die Angewohnungen oder seltsamen Weisen, welche sein Inneres ihm aufgeprägt hat, übt, ohne daß er davon weiß.

— Deshalb konnten denn auch manche der alten Gesellen, welche die Maske mit Farben beschmierten, Gesichter schnitten, possenhafte Töne hervorbrachten, und sich geberdeten wie Nürnberger Kartenmännchen,

welche am Faden gezogen werden, neben solcher gediegenen Wahrheit nicht bestehen.

Das Hoftheater zu Gotha gab wöchentlich nicht mehr als drei Vorstellungen.

Die große Muße brachte ihn nach und nach wieder zu seiner alten Leidenschaft zurück — zum Spiele!

Niemals aber hat er deshalb eine Rolle mit Vorsatz vernachlässigt, oder eine würdige Darstellung versäumt.

Er spielte durchaus nicht aus Habsucht; aber da er gewöhnlich verlor — wobei er doch nur auf Augenblicke zornig war, niemals aber übler Laune — so wollte er vom Schicksale die Glücksader ertrocken. Dann — so meinte er — würde er aufhören können.

Eines Abends war er mit dem Verfasser dieses Aufsatzes auf der Redoute in dem Gasthose zum Mohren. Gegen Mitternacht

trat er ihn ganz ruhig und freundlich an: —

„Gott sey Dank! Ich habe eben meinen Gehalt auf ein Jahr verspielt und angewiesen.“

„Gott sey Dank??“

„Allerdings. Nun werde ich Ruhe haben; denn nun kann ich nicht mehr spielen.“

„Aber wovon leben?“

„Begreifen Sie denn nicht, daß mir das gar nicht fehlen kann?“

„Bei Gott, das begreife ich nicht!“

„Da ich leben will und muß — so werde ich auch die Mittel dazu finden.“

„Aber woher?“

„Das weiß ich heute nicht; aber ich zweifle nicht daran, daß ich es morgen wissen werde. — Für heute trinken wir noch Punsch, der ist mit im Afforde!“

Es geschah. — Und wie die Fröhlichen:

leichter Hilfe finden, als die Hammergesichter — so fand sich des andern Tages auf die anständigste Weise ein reicher Ersatz des Schadens.

Eine ziemliche Weile gab er das Spiel auf — er machte Verse — las — gab seine Rollen mit verdoppelter Sorgfalt, und — als er endlich wieder dem Spiele sich zuwendete, geschah es doch nie wieder mit dem Ungestüm der frühern Zeit.

Der Herzog gab im Jahr 1779 zu Ostern das Hoftheater auf, und unter dem Aufsatze, daß das Theater mit Michaelis aufhören werde, welchen jedes Mitglied unterschreiben mußte, schrieb Beil, dem dieser Zettel zufällig zuerst gebracht ward, der auch von dem ganzen Aufhebungsvorgange nichts vorher gewußt hatte, mit großen Buchstaben: „Davidés Beilius; manu propria.“ — Seine

Freunde fragten ihn, weshalb er so seltsam unterschrieben habe?

„Aus innigem Vergnügen.“

„Gehen Sie denn so sehr gern aus Gotha?“

„Sehr ungern! Aber zum Besten unserer Bildung ist es heilsam und nöthig, daß wir in die Welt kommen. Wären wir aber nicht abgedankt worden, so wären wir nie von dannen gekommen. Da hat sich ja das Schicksal recht gut ins Mittel gelegt — und in dieser Freude habe ich mächtig lange Buchstaben gezogen.“

Bierzehn Tage nach diesem Vorfalle war ein Kommissionär aus Mannheim zu Gotha angekommen und machte das Engagement des größten Theils der Mitglieder für das neu anerrichtende Kurfürstliche Theater in Mannheim.

In der Zwischenzeit bis zum Abgange wurden alle Vorstellungen mit besonderm Fleiße gegeben.

Beil, der zuvor von seinem alten Vater in Gotha besucht worden war, besuchte vor der Abreise nach Mannheim seine geliebten Eltern in Chemnitz. Er hatte dort herzlichste Freude gegeben, empfangen, und kam mit der Fülle jugendlicher Erinnerungen, Gefühle und den besten Vorsätzen für seine Zukunft zurück.

In und um Gotha wurden Wallfahrten nach allen Orten und Plätzen angestellt, wo Beil mit seinen Freunden gelebt und in Kunstgesprächen gewandelt war.

Der gütige — von allen Dreien so innig verehrte Gott — nahm verschiedentlich die Einladung an, solchen Zügen beizuwohnen.

Er, der allen Dreien Freund und Behrer

war. — sprach hier unvergeßliche Worte aus der Tiefe seiner Menschenkunde und gab den letzten Unterricht den scheidenden Künstlern!

Froh wurden diese Wanderungen begonnen, mit dem lustigen Regen und Treiben junger Leute, die nun in die Welt hinaus treten sollten.

Ruhig — still und wehmüthig wurden sie geendet, wenn zu den herzlichen Worten des Lehrers — die Abendsonne über seine würdige Gestalt leuchtete und Keiner sich gestehen wollte, was Alle mit Bangigkeit fühlten: — „Sein Abend ist da — bald wird dies herbßliche Laub fallen — und wir werden in der Ferne trauern, daß es gesunken ist!“ —

Den 24. September 1779 war Beil und alle Künstler, die nun Gotha verlassen mußten, im Ettingerschen Hause Abends versammelt.

Alle Erinnerungen der vergangenen schönen Zeit wurden hervorgerufen, man reichte sich die Hand, es ward feierlich und stille.

Da stand Gotter auf, erhob das Glas und sprach mit wahrhaft verklärter Stirne — das Wort des Abschieds, wie er es in diesem Augenblicke empfand und dichtete:

Dank Euch für die vielen frohen Stunden,
Liebe Wandrer, die Ihr uns gemacht!
O, mit Lohn wär' unser Dank verbunden,
Stünde Lohn für Euch in unsrer Macht!
Sind die süßen Träume gleich verschwunden,
Die wir unvergänglich einst geglaubt,
Ei, so habt Ihr Freunde doch gefunden,
Die Euch weder Zeit, noch Laune raubt!

Zu Eisenach verließ Gotter die Reisenden. Bis Frankfurt war die Zeit im Andenken an die zurückgelassenen Freunde, an die Vergangenheit und in Gesprächen über die Zukunft vergangen.

Die reiche, schöne Natur machte hier den kräftigsten Eindruck auf ihre Seelen.

Der Uebergang über den Rhein bei Dornheim versetzte sie in schwärmendes Entzücken.

Mannheim besaß damals noch vieles von seinem vormaligen Glanze. Der Kurfürst war eben von München dahin gekommen, die Pfalz schmeichelte sich, einen Regenten, unter dessen milder Führung sie ruhige, freudige Zeiten gelebt hatte, und den sie aufrichtig liebte, in ihre Mitte zu erhalten.

Mannheim war das Athen der schönen Künste.

Die Gemäldesammlung, der Antikensaal, die Sternwarte, das schöne Schauspielhaus, das Opernhaus, der Reichthum seiner unzähligen Dekorationen, die Musikübungen, die man fast überall hörte, die schönen Nacht-

musiken, welche den Reiz der herrlichen Mächte erhöhte — die Freundlichkeit der Einwohner, die prächtigen Feste, welche eben zu jener Zeit der Hof gab — alles das versetzte Beil und seine Freunde in einen Rausch der Freude!

Herr von Dalberg, welcher aus dem reinsten Kunstgefühl der Sache, des Kurfürstlichen Theaters sich unterzogen hatte, empfing alle mit freundlicher Würde. Herr Seyler behandelte die Angelegenheiten der Bühne überhaupt mit Geschmac und einer sichtbaren Wärme für die gute Sache, welche durch so manche bittere Erfahrung immer noch nicht vermindert worden war.

Die erste Vorstellung ward mit großer Lebhaftigkeit aufgenommen.

Der Kurfürst bezeugte seine Zufriedenheit, Wahrheit in der Darstellung, ohne die Ueberladung gezielter Manier, zu empfangen.

Durch den lebendigen Antheil des Publikums nahmen Beils Talente bald einen höhern Schwung. Ohne die Grenze der Wahrheit zu überschreiten, hoben seine Charakter schilderungen sich kühner heraus; er verwendete eine bemessenere Dekonomie in Darlegung der Exposition, ohne ihr das Faßliche und Eindringende zu benehmen.

Mit Schröders Erscheinung zu Mannheim im Jahre 1780 begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für deutsche Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnet hatte.

Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höhern Flug.

Schröder setzte Beils Talent in ein noch

helleres Licht, und machte unter andern Herrn von Dalberg zuerst darauf aufmerksam, daß er ihn für ernste Charakterrollen, namentlich aus dem Mittelstande, mit Erfolg würde gebrauchen können.

Es geschah, und Beil bewährte sich in diesem Fache bald mit hinreißender, herzergreifender Wahrheit.

Der Ausschuß, welchen Herr von Dalberg alle Woche einmal bei sich versammelte, um über die gegebenen Vorstellungen, deren Mängel oder Vorzüge Kunstgespräche zu führen, die nächsten Vorstellungen vorzubereiten — über Kunstgegenstände Fragen vorzulegen, welche in nächster Versammlung schriftlich beantwortet werden mußten — war eine treffliche Einrichtung zur Bildung wie zur Aufrechthaltung des Künstlers und für das Beste der Sache.

Die Proben der Stücke von Bedeutung wurden in Gegenwart des Herrn von Dalberg gehalten. Er gab ihnen dadurch Haltung und dem Ganzen feinere Sitte und Anstand.

Beil hatte einen so zarten Sinn für die Kunst, zugleich so viel Achtung für die Wahrheit, daß er niemals kleinern Hülfsmitteln etwas zu verdanken haben wollte, auch wenn sie mit Glücklichkeit hätten angewendet werden können. Seine schöne Eifersucht für die Kunst ging so weit, daß er nur dieser den öffentlichen Antheil verdanken und mit dem Dichter kaum theilen, durchaus aber, was diesem gebührte, nicht auf sich ziehen wollte.

Dieses Gefühl hatte sich seiner in einem so hohen Grade bemeistert, daß es ihn sogar zur Ungerechtigkeit gegen sich selbst und den Dichter verleiten konnte.

Manchmal, wenn er eine ganze Scene mit Energie und Feuer geleistet hatte, brach er kurz vor dem Schlusse, wenn er glänzend zu enden hatte, vorsätzlich ab und sprach den Schluß (Abgang) mit gemäßigter, unterdrückter Kraft, weil er einer solchen Gelegenheit, die er für Ansprache an das Publikum hielt, nichts zu danken haben wollte.

Konnte und durfte er es durchaus nicht meiden, den Schluß mit Feuer zu geben, so wich er, wenn ihm alsdann der laute Beifall gefolgt war, seinen Freunden vorsätzlich aus, und war in merkwürdiger Verlegenheit bei den Komplimenten, die ihm entgegen kamen.

Diejenigen, welche dem Parterre den Beifall abfeilschten, sah er für Marktschreier an, und niemals hat er es über sich vermocht, nach solcherweise geleisteten Vorstellungen nur ein höfliches Wort deshalb zu sagen, wenn
ihm

ihm auch der Beifall der Menge noch so rauschend zu Theil geworden war.

Er trieb das Studium seiner Rollen sehr sorgfältig, ohne daß man diese Genauigkeit in irgend einer Aengstlichkeit der Darstellung hätte wahrnehmen können.

Der Hof zog immer mehrere Familien von Mannheim weg nach München. Die Lebhaftigkeit, der Erwerb, der Muth der Einwohner nahm ab, und dadurch kam eine Lauheit, eine Abnahme der Lebenslust unter die Menschen, welche im Parterre nur zu sehr empfunden ward.

Zu dieser Zeit ergriff ihn wieder mehrere-male die Neigung zum Spiel, wovon er sich freilich niemals ganz hatte losmachen können.

Das Spiel brachte ihn oftmals in Verbindungen, denen er außerdem gern würde ausgewichen seyn. Diese stimmten ihn herab,

reizten seine Hefigkeit und machten ihn zum Spielwerk kleiner Leidenschaften, die er vor dem zu bekämpfen mußte.

Er empfand das; und oft beunruhigte ihn die Ueberzeugung, daß er seiner früheren Unbefangenheit, und des raschen Strebens, was ihn sonst so lebenswürdig gemacht hatte, sich nicht mehr bewußt war.

Es gab sogar Augenblicke, wo er es — von einem Sturm des Unmuths getrieben — seinen Freunden geradezu eingestand, daß es sich so verhielte.

Aber die Welt sollte das nicht wissen, das Publikum sollte glauben, er habe Gründe für seine Lebensweise, und die Auswahl seiner Umgebung sey nach einem durchdachten Plane geschehen.

Er sah seine frühern Bekannten nun seltener — er ward ernster und verlor seinen Humor.

Der Tod seiner Mutter vereitelte ihm den Lieblingsplan, seine Eltern zu sich kommen zu lassen und ihre Tage durch seine Pflege besser zu versüßen, als es durch die Geschenke, die er ihnen oft hinsendete, geschehen konnte.

Der Vater war zu alt, um ihm ohne die gewohnte Wartung der Frau, eine Verpflanzung in dem Alter zumuthen zu dürfen.

Er fand für diese Leere in seiner Empfindung einen Ersatz, indem er sich mit Demoiselle Louise Ziegler aus Mannheim verheirathete.

Der einzige Sohn aus dieser Ehe, Karl Beil, trägt diesen Namen von dem, welcher Beils Glück zuerst gegründet hat — von dem damaligen Herrn Koadjutor von Mainz.

Einige Jahre nach seiner Verheirathung machte der Aufenthalt der zahlreichen Emigranten Mannheim sehr lebhaft.

Beil sprach nicht französisch. Sey es, daß dieser Umstand, oder das Aufdringliche ihres Betragens, ihrer Meinungen, ihm zuwider war — oder beides zugleich — er empfand bald eine erklärte Abneigung gegen diese Fremden.

Dieses Mißgefühl gesellte sich zu dem frühern Unmuthe, der ihn selbst in seiner glücklichen Ehe nur auf eine Zeit lang verlassen hatte.

Er wollte durchaus Gründe dafür haben, und suchte deshalb immer das Gespräch dahin zu leiten. Dies begann gewöhnlich mit großer Reizbarkeit und endete mit leidenschaftlicher Hitze.

Er hatte zuvor um all- Welthandel sich gar nicht bekümmert — von dieser Zeit an

that er es, und nahm mit großem Ungestüm Parthie gegen jene Fremden und alle, die von ihrer Meinung waren, oder von welchen er glaubte und argwöhnte, daß sie davon seyn könnten.

Zu allem diesen kam noch die Verstimmung, worin seine Meinung von der Aufnahme, welche seine Schauspiele erhielten, ihn versetzt hatte.

Beils Schauspiele zeichnen sich durch Originalität der Charaktere und Wendungen, durch Lebhaftigkeit und Menschenkenntniß vorthellhaft aus. Zu Mannheim hat die „Familie Spaden“ und „die Schauspielschule“ sehr gefallen.

Das Lustspiel „Armuth und Hoffarth“ konnte in den damaligen Zeiten an einem Orte, wo noch so viele Inventariensstücke des alten Hofes verkehrten, nicht gefallen. // Die

Spieler“ konnten nicht Sensation machen, da Spieler von Profession, wie treffend sie in diesem Stücke auch durch aufgefaßte einzelne Züge geschildert sind, damals dem großen Publikum nicht sehr bekannt waren.

Aus ähnlichen Gründen wollte Herr von Dalberg die ganz eigenthümliche Schilderung, welche das kleine Lustspiel „Baron Rieben“ enthielt, nicht auf die Bühne bringen.

Beil, empfindlich über das Mißgeschick, oder die minder lebhafteste Aufnahme, welche seinen Arbeiten, obwohl nur zum Theil, in Mannheim wiederfuhr, während sie, wie z. B. „Armuth und Hoffarth“ in Hamburg, mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden, suchte die Gründe davon in einem Mangel an Theilnahme an seinem Dichtertalent. Es war unmöglich, ihm diese Idee zu benehmen, welche sich so bei ihm festsetzte, daß sie seine Laune

vernichtete, ihn auffahrend, mißtrauisch und ungerecht selbst gegen seine Freunde machte.

Es gab Augenblicke, wo er dies alles einräumte, wo er darüber scherzen und sich offenhertzig Unrecht geben konnte. Allein diese Augenblicke waren nicht von Dauer.

Es war bei ihm zur fixen Idee geworden, daß eine Parthie gegen ihn handle, und daß diese, da einmal sein Widerwillen gegen die damaligen Fremden bekannt war, gegen jene ihn in Bewegung setze.

Wie laut und enthusiastisch die Franzosen und Jedermann sein glänzendes Talent anerkannten — er konnte es nicht verschmerzen, daß Viele, wie er glaubte, sein Dichtertalent in Schatten zu stellen, den Bund geschlossen hätten.

Wie es bei bedeutenden Männern oft geschieht, fanden sich Mehrere, welche seinen

Beifall das Recht des Umgangs mit ihm, oder ihren üblen Willen gegen Andere, dadurch sichern und darthun wollten, daß sie Beils schwacher Seite zu schmeicheln wußten.

Es gelang ihnen. — Sie konnten nicht verhindern, daß er hier und da mit seiner frühern bessern Ueberzeugung kämpfte. Sie wußten ihn aber immer wieder dahin zu bringen, daß er sich für verfolgt hielt; und so behandelte er nun Alle und Alles aus diesem Gesichtspunkte.

Seine Unbefangenheit war zulezt ganz dahin, und manchmal sogar trugen seine Darstellungen — zwar für das Publikum kaum merkbar — aber dem Beobachter doch kenntlich — die Spur davon.

Er sah seine alten Freunde fast gar nicht mehr — brachte in alle Gespräche Beziehungen, welche diese schmerzen mußten — tä-

delte sich zu Zeiten deshalb mit seiner alten Treuherzigkeit, versiel dann wieder in Mißtrauen, Bitterkeit, und ging so für diese verloren — während er als Künstler mehr als jemals ihre Bewunderung erregte.

In dieser Periode spielte er fast täglich. Er that es durchaus nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Gewohnheit und um sich zu zerstreuen.

Das Spiel hatte keinen Einfluß auf seine Darstellungen, welches allenfalls in ganz frühen Zeiten hätte bemerkt werden können.

Er verließ sehr oft das Spiel, um eine gute Vorstellung, worin er nicht beschäftigt war, zu genießen.

Selten hat er eine große und gute Musik versäumt, von deren Wirkung er innig begeistert seyn konnte.

In den letzten beiden Jahren war er mehr

ernst, nachdenkend und zerstreut, als man es sonst an ihm gewohnt war.

Man hörte ihn fast nicht mehr lachen, und er hatte Tage einer recht wehmüthigen Stimmung. Sein Blick, der vorher so frei und hochherzig hinaus sah, war nun geradeaus gerichtet und senkte sich oft starr an den Boden.

Doch war keine Veränderung oder Verfall seiner Gestalt zu bemerken.

In den Augenblicken des Triumphs seiner Vollherzigkeit als „Vater Dominique im Esfighändler“, als „Landmann in Fürstengröße“, „Wenzeslaus im Hofmeister“, „Rechtler in Scheinverdienst“ — in seiner hohen Lebenswürdigkeit als „Lizentiat Frank im argwöhnischen Ehemann“ — in seiner graziösen Naivität im „Waldrian Klau“ — wenn er als „Profoserdof in den Streliken“ alle Herzen

erschütterte, vermochte er der Wahrheit nicht zu widerstehen, wenn seine Freunde voll innigen Dankgefühls ihm um den Hals fielen.

Er konnte dann bis zu Thränen gerührt, ausrufen: — „Ich bin thöricht — vergeßt es — wir bleiben die Alten. Ihr macht mir viel Freude!“

Aber bald war seine Stirn wieder un-
wölbt, und — da er endlich nicht mehr sich erklären wollte — ging er — was ihm und seinen Freunden so viel kostete, zuletzt völlig verschlossen neben ihnen her.

Dabei übte er, was das Talent seiner Freunde anbetraf, vollständige Gerechtigkeit! Wurde dieses in seinem Wesen herabgeseht, so war er der Erste, der mit Wärme dagegen eiferte.

Er glaubte Unrecht zu erdulden, aber er wollte es wissentlich nicht begehen.

Es ist sehr möglich, daß diese Kämpfe, die dauernde Erhitzung seines heftigen Blutes, die beständige Reizung seiner Nerven, ihn in einen so angegriffenen Zustand versetzt haben können, daß es bei der Krankheit, welche ihn befiel, der Kunst unmöglich ward, ihn zu retten.

Der Pächter im „Jurist und Bauer“ war seine letzte Rolle. Er fühlte sich von den Vorboten der Ruhr angegriffen, ward sehr krank, schien zu genesen, war außer Bett zum erstenmale wieder gekleidet und ziemlich heiter — als 1794 den 13. August, Nachmittags um 5 Uhr, ein hinzu getretener Schlagfluß sein Leben endete!

Das Publikum hatte sich schon über die Gewißheit von seiner Genesung innig gefreut — seine Freunde waren mit Plänen zur herzlichen Feier derselben beschäftigt —

um so tiefer war nun der Schmerz, die laute und allgemeine Wehflage über diesen unersehblichen Verlust!

Geraume Zeit vor dieser Krankheit, als Beil dem Anscheine nach sich völlig wohl befand, erzählte ihm einer seiner Freunde, es habe ihm geträumt, Beil sey bettlägerig krank gewesen und habe ihm die Fürsorge für seine Frau und Sohn anbefohlen.

Beils Aussehen war damals so blühend, daß man eher den Tod des Erzählers, als den seinigen hätte nahe glauben sollen.

Wie dieser scherzend seinen Traum gesagt hatte, beobachtete Beil ein kurzes Schweigen — lächelte wehmüthig — sah seinen Freund genau an, und indem er ihm die Hand darreichte, sprach er mit Thränen im Auge: „ich weiß, daß Sie diese Sorge über-

nehmen werden, auch wenn ich nicht Zeit habe, Sie darum zu bitten!“ —

Betroffen von dem Ernst, womit dies gesagt wurde, suchte jener das Gespräch auf einen andern Gegenstand zu lenken.

Beil nahm eine ruhige Fassung an, folgte dem neu begonnenen Gespräch; — als aber beide eben von einander gehen wollten, wandte er sich noch einmal um, ergriff rasch die Hand des Freundes und sagte: „Wer weiß, was geschieht — es bleibt bei der Abrede!“ — Dann verließ er ihn schnell, ohne die Antwort abwarten zu wollen.

Drei Wochen darauf — war Beil schon nicht mehr! — —

Sein letzter Wille, mit dem herzlichen Handschlage bekräftigt, ist redlich erfüllt worden. Es ward dem Vollzieher sogar das Glück, geraume Zeit vor des alten, trostlosen Vaters

letzten Tagen diesem ein Kissen unter das Haupt legen zu können.

Die Wittwe Beil betrat ein halbes Jahr nach ihres Mannes Tode die Bühne und ward mit aller Liebe, welche dem Abgeschiedenen gewidmet war, und mit lautem Weinen empfangen. Sie hat als „Frau Saaler im Herbsttage“ und als „Wittwe Schmidt in Scheinverdienst“ Talent für dieses Fach bewiesen.

Dieses Talent konnte mehr benutzt werden, als es geschehen ist, indem man sich damit begnügt zu haben scheint, mit einem kleinen Gehalte ihr Daseyn ihr erträglich gemacht zu haben. — Möchte diese herzliche Erinnerung den Vorstand der Mannheimer Bühne bewegen, ihr Gelegenheit zu geben, daß sie sich weiter bringen könnte! Die Anlagen dazu sind gewiß vorhanden! —

Der Sohn hat bedeutende Fähigkeiten, die besten Zeugnisse seiner Lehrer sprechen für seinen Fleiß; allein die Kräfte sind nicht da, daß er seine Studien gehörig vollenden kann.

Mit Sehnsucht schmeichelt sich der Verfasser, der Fürst, dessen Namen er empfangen hat, werde die Gelegenheit finden, so wie der Vater durch Ihn auf die Bahn des Glücks gebracht ward — dem Sohn eine Existenz zu bewirken.

Beil hat mehrere und sehr vortheilhafte auswärtige Anträge gehabt, um das Engagement des Mannheimer Theaters zu verlassen.

Er hat es nicht gewollt! —

Auch hat er — außer einigen Gastrollen zu Frankfurt am Main — niemals eine Kunstreise ins Werk gesetzt.

Die letztere würde wahrscheinlich die Verstimmung, daran er litt, gemindert oder aufgehoben haben.

Das Vergnügen, was ein Künstler seiner hohen Bedeutung einem neuen Publikum giebt, und von ihm empfängt, verleiht frisches Blut, neue Ansichten, erhöhte Kraft! —

Er litt von der Eintönigkeit des Alltagslebens, welches mit der Last von Angewohnungen nach und nach sich seiner bemächtigt hatte. Er begann für sich selbst verloren zu gehen, weil seine Fortschritte ihm selbst zu wenig merkbar waren. Das Kunstgefühl hat keinen Stillestand, der Unmuth greift ein, wenn neue Entdeckungen und seltene Wirkungen in diesem grenzenlosen Gebiete nicht vorwärts dringen.

Bei allem, womit die Natur ihn ausgestattet hatte, bei seiner blühenden Imagina-

tion, diesem Reichthum von Menschenkenntniß, bei der schönen Gewandtheit seiner ausdrucksvollen Gestalt würde ein neuer Wirkungskreis ihn noch auf eine Höhe geleitet haben, deren Möglichkeit bei dem Glanz seiner eigenthümlichen Darstellungen nicht vermißt werden konnte — wovon aber sein feuriges Genie die Ahnung gab, daß sie von ihm noch entdeckt und gehalten werden könne.

Seine Darstellungen waren kräftig, vollständig, zart und nicht mühselig.

Man wüßte nichts mehr hinzuzusehen, und hatte das angenehme Gefühl, ihn nicht erschöpft zu sehen.

Er nahm vollen Raum für sich, und bemächtigte sich doch nie des Raumes, der dem mitwirkenden Künstler gehörte.

Mit großer Kühnheit war jede Gestalt aufgestellt, wie seine Phantasie diese hervorgehen hieß — aber die innere Bescheidenheit verlieh ihr das gefällige Leben der hohen Wahrheit.

In der neuen Societäts-Verlags-Buch-
handlung in Berlin, sind folgende neue
Bücher erschienen:

Des Flirsten Blicher's von Wahlstadt Heldentha-
ten, nebst einer biographischen Skizze. Zweite
vermehrte Auflage, mit dem Bildniß des Helden.
8. geh. 1 thl. 4 gr.

Burdach, D. G., über die endliche Erhebung Ger-
maniens, oder wie kann die Hoffnung einer bes-
sern Zeit für Deutschland in Erfüllung gehen?
8. geh. 14 gr.

Jupiters Gericht über den Herrn Urrian auf der In-
sel E. 8. geh. 4 gr.

Rosenhann, D. J. G., über die Eigenschaften ei-
ner allgemeinen Sprache und die Unzulänglichkeit
der Französischen, oder Betrachtungen am Grabe
der Frankensucht. 8. geh. 1 thl.

Ferner: Romane und Schauspiele 1c.

Catalonierinn, die, von Julie Baronin v. Richt-
hofen. Zwei Theile, mit Kupf. 8. geh. 3 thl.

Hausfreunde, die, Schauspiel in fünf Aufzügen, von
H. W. Ziffland, mit Kupf. 1 thl.

Oheim, der, Lustspiel in fünf Aufzügen, von H. W.
Ziffland. 8. 20 gr.

Marionetten, die, Lustspiel in einem Aufzuge. 8. 8 gr.

Räuber, die, von E. W. Meißner. Zwei Bände,
mit Kupf. 8. 1 thl. 18 gr.

Talentprobe. Ein Lustspiel in einem Akt, von F.
W. Gubig. Mit Musf. 12 gr.

Verrath und Treue. Ein Roman von Regina
Frohberg. 8. 1 thl. 12 gr.

Wiedererzähler, der, für Freunde des Witzes und der
Laune, von H. J. Th. Fielding. 8. geh. 16 gr.

